

हिन्दी-साहित्य-सर्वस्व

[हिन्दीके प्रत्येक अध्यापक और छात्रका शाश्वत सखा]



लेखक

आचार्य पंडित सीताराम चतुर्वेदी

एम. ए. [हिन्दी, संस्कृत, पालि, प्रबल भारतीय इतिहास
और संस्कृति], बी. टी., एल्. एल्. बी., साहित्याचार्य



प्रकाशक

हिन्दी साहित्य कुटीर

हाथीगली, बनारस १

सं० २०१३ वि०

७ सन्धि	३२६
८. विराम	३३४
६. नागरीमें व्यापक अशुद्धियाँ	३३५

चतुर्थ खण्ड : लिपियोंका विकास

१ लिपियोंका विकास	३४५
२ नागरी अंक और अक्षर	३५२
३ नागरी लिपिमें संशोधन	३६७

पंचम खण्ड : साहित्यशास्त्र

१. कला और साहित्य	३९२
२ साहित्यकी प्रेरणा-शक्तियाँ	३९५
३. साहित्यके विषय	४२७
४. साहित्यका प्रयोजन	४३२
५. कवि	४३७
६. कविता	४४६
७ भारतीय साहित्यशास्त्रके सिद्धान्त	४५५
८. रस सम्प्रदाय	४६६
९ अलंकार-सम्प्रदाय	५०४
१० रीति-सम्प्रदाय	५३१
११. चक्रोक्ति सम्प्रदाय	५३५
१२. ध्वनि सम्प्रदाय	५४०
१३ औचित्य सम्प्रदाय	५४७
१४. वृत्ति सम्प्रदाय	५५२
१५ साहित्यके गुण	५५५
(क) योरोपीय समीक्षकोंका मत	५५५
(ख) भारतीय गुण-मीमासा	५६३
१६. साहित्यके दोष	५६५

षष्ठ खण्ड : पिगल

१. पिगल और हिन्दीके छन्द

५७३

सप्तम खण्ड : शैली

१. भाषा-शैली

६००

२. रूप-शैली

६१२

३ भाव-शैली

६२७

अष्टम खण्ड : रचना-कौशल

१ रचना कौशल (टेकनीक)

६२९

नवम खण्ड : समीक्षाशास्त्र

१. समीक्षाकी आवश्यकता

६५५

२ समीक्षाके सिद्धान्त

६६८

३. समीक्षाके प्रयोजन

६७९

४. समीक्ष्यवादी

६८६

५. समीक्षाका आधार

६८८

६ समीक्षाके प्रकार

६९३

दशम खण्ड : साहित्यके रूपोंकी समीक्षा

१ काव्य

७११

२. गद्य-प्रबन्ध

७२२

(क) उपन्यास

७२३

(ख) छोटी कहानी

७४१

३. दृश्य काव्य (नाटक)

७४६

४. निबन्ध

८०३

एकादशम खण्ड : दर्शन और वाद

१. हिन्दी साहित्यका दार्शनिक आधार	८१०
२ संसारके साहित्यिक वाद	८२६

द्वादशम खण्ड : हिन्दी साहित्यका इतिहास

१ प्रस्तावना	८६६
२ अपभ्रंश और हिन्दी	८७१
३ राजस्थानी साहित्य	८७५
४ सन्त साहित्य	८९८
५ अवधी साहित्य	९१२
६. ब्रजभाषा साहित्य	९४३
(१) ब्रजभाषाका सुक्तक काव्य	९४८
(क) श्रीकृष्ण सम्बन्धी काव्य	९४८
(ख) स्फुट काव्य	९६३
(ग) रीति-काव्य	९७७
(२) ब्रजभाषाके प्रबन्ध-काव्य	९९२
७ मैथिली साहित्य	९९७
८. नागरी साहित्य	९९९
१. नागरीका नाट्य साहित्य	१०१०
२. नागरीका कथा-साहित्य	१०१७
३. समीक्षा	१०२५
४ निबन्ध	१०१८
(क) नागरीका गद्य साहित्य	१००३
(ख) नागरीका पद्य	१०३३

आमुख

भारत जबसे स्वतंत्र हुआ और हिन्दी अर्थात् नागरी भाषा देशकी राजभाषाके रूपमें स्वीकृत हुई तबसे हिन्दीका अध्ययन और अध्यापन करनेवालोंकी संख्या सहसा बहुगुणित होकर बढ़ चली। ऐसी स्थितिमें यह संभव नहीं था और न है कि एक साथ कई सहस्र हिन्दीके प्रौढ अध्यापक सारे देशमें फैला दिए जाते। पहलेसे काशी नागरी-प्रचारिणी सभा, हिन्दी साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग, राष्ट्रभाषा प्रचार समिति, वर्धा, हिन्दुस्तानी प्रचार सभा, मद्रास आदि अनेक संस्थाएँ अपने-अपने ढंगसे, अपनी अपनी भावनासे, अपने-अपने सामर्थ्यसे भारतके विभिन्न क्षेत्रोंमें हिन्दी प्रचारका काम कर रही थीं और कर रही हैं। उन्होंने अपने इस प्रयासमें अनेक परीक्षाएँ चलाकर लाखों व्यक्तियोंको हिन्दी सिखा दी, हिन्दी लेखको और कवियोंसे परिचित करा दिया किन्तु शुद्ध भाषा और साहित्यका जो ज्ञान हिन्दीके अध्यापकके लिये अपेक्षित है वह ज्ञान ये सब संस्थाएँ अपने स्नातकोको भली प्रकार न दे सकीं। इसका सबसे मुख्य कारण यही था कि ये संस्थाएँ परीक्षा लेनेवाली संस्थाएँ नहीं, शिक्षा देनेवाली नहीं। यही कारण है कि हमारे देशमें हिन्दी जाननेवाले और उपाधि प्राप्त करनेवाले तो बहुत हैं किन्तु वास्तवमें हिन्दीके प्रौढ साहित्य और नागरी भाषाका ठीक-ठीक ज्ञान प्राप्त करके उस ज्ञानको वितरण करनेवाले लोगोंकी बड़ी भारी कमी है।

इतने बड़े देशमें रहनेवाले लोगोंके लिये यह संभव भी नहीं है कि सब लोग काशीमें आकर हिन्दीके प्रौढ पंडित बनें और न यही संभव है कि थोड़ेसे विद्वान् सारे देशमें घूम-घूमकर शिक्षा दें। अतः, आजके यत्र-युगमें इस कार्यके लिये भी यत्रका आश्रय लेना ही अधिक सरल और उचित जान पड़ता है। इसीलिये हिन्दी-साहित्य-संस्था

नामकी इस पुस्तककी रचना की गई है कि हिन्दीसे सम्बन्ध रखनेवाले प्रत्येक व्यक्तिको विशेषतः हिन्दीके अध्यापकको हिन्दी भाषा और साहित्यके सम्बन्धमें जितनी बातें जाननी चाहिए वे सभी एक स्थानपर प्राप्त हो जायँ। भाषा क्या है ? उसके कितने रूप हैं ? उसकी उत्पत्ति कहाँसे हुई ? उसका स्वरूप क्या है ? उसके लेखक और कवि कौन-कौन हैं ? उसमें कितने प्रकारका साहित्य रचा गया है ? साहित्य-शास्त्र किसे कहते हैं ? अलंकार, पिगल, रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि क्या हैं ? व्याकरणके किन नियमोंके अनुसार हिन्दीका स्वरूप बनता है ? काव्यकी समीक्षा किस प्रकार की जाती है ? इन सब प्रश्नोंका उत्तर और इनके साथ नागरी लिपि तथा उससे सम्बद्ध समस्याओंका पूरा विवरण इस ग्रन्थमें एक स्थानपर मिल जायगा। आज जब नागरी साहित्य इतना विस्तृत और व्यापक हो गया है उस समय प्रत्येक अध्यापक और प्रत्येक विद्यार्थी सब ज्ञान एक ही पुस्तकमें पा लेनेके लिये प्रयत्नशील रहता है। हिन्दी पढ़ने-पढ़ानेवालोंमें प्रायः सभी वर्गके लोग हैं जो आर्थिक दृष्टिसे मध्यम श्रेणीसे भी निम्न कोटिके हैं। उनके पास इतना द्रव्य नहीं कि वे बहुत सी पुस्तकें मोल ले सकें और न उन्हें यही ठीक निदेश प्राप्त हो पाता है कि कौन सी पुस्तकें ली जायँ। इसीलिये इस ग्रन्थके लिखनेकी सहसा आवश्यकता पड़ गई क्योंकि इस ग्रन्थमें जितने विषयोंका समावेश किया गया है यदि उन सबके अलग-अलग प्रामाणिक ग्रन्थ मोल लिए जायँ तो उनका मूल्य ढाई सौ रुपएसे कम न होगा। पढ़ना तो सभीको है। पुस्तकालयोंसे पुस्तक लेकर भी सब लोग पूर्ण ज्ञान प्राप्त नहीं कर सकते। कुछ पुस्तकें कठिन और दुरुह भी हैं। उन्हें समझने और समझानेके साधन भी सर्वत्र सुलभ नहीं हैं। कहीं कहींपर पुस्तकें मिलती भी नहीं हैं। ऐसी स्थितिमें बहुत दिनोंसे एक ऐसी पुस्तककी बड़ी आवश्यकता थी जिसमें सब विषय एक साथ प्राप्त हो जायँ और कोई दूसरा ग्रन्थ उसके लिये ढूँढना न पड़े।

हिन्दीके अध्यापको और छात्रोंकी सुविधाके लिये हमने यह महाग्रन्थ अत्यन्त अल्प मूल्यमे वितरित करनेका प्रयास किया है जिसमे हिन्दीके शिक्षक या अध्ययन करनेवालेकी सभी जिज्ञासाओंकी एक साथ तृप्ति हो सके। यह सम्भव है कि इतने सावधान रहनेपर भी इसमे बहुतसे ऐसे विषय न आए हो जिनका सन्निवेश आवश्यक है। अतः हम अपने सभी कृपालु पाठकोसे सानुरोध आग्रह करते हैं कि वे हमे ऐसे प्रश्न सुझाते रहे और ऐसी समस्याओंकी ओर हमारा ध्यान आकृष्ट करते रहे जिनका समावेश करना इसमे आवश्यक हो।

बहुत परिश्रम करने और सावधान रहनेपर भी छापेघरके भूतोंकी कृपासे बड़ी विलक्षण भूलें स्थान-स्थानपर हो गई हैं। यहाँ-तक कि जहाँ शुद्ध और अशुद्ध प्रयोगका विवरण है वहाँ बाएँके बदले दाएँ छप गया है। और भी इस प्रकारकी बहुत सी भूलें स्थान-स्थान पर रह गई हैं किन्तु वे सभी ऐसी हैं कि हिन्दीके अध्यापक और छात्र उन्हें तत्काल सुधारते चलेंगे। यदि किसी तथ्यके सम्बन्धमे इस प्रकारकी भ्रान्ति उत्पन्न हो गई हो तो पत्र-द्वारा उसका निराकरण कर लेनेकी सबको स्वतन्त्रता है। इस ग्रन्थके अन्तिम खण्ड इतिहासमे कवियों और लेखकोंके सम्बन्धमे हमने कुछ ऐसे मत व्यक्त किए हैं जो हमारी दृष्टिसे उचित हैं किन्तु जिनके सम्बन्धमे अन्य लेखकोंकी कुछ दूसरी धारणा है। हमने यथासम्भव औरोंके मत देकर अपना मत दिया है। यदि उससे कोई सहमत न हो तो उन्हें स्वतन्त्रता है। प्रत्येक विचारशील व्यक्तिको स्वतन्त्र विचार करने और रखनेकी सुविधा होनी ही चाहिए और स्वतन्त्र राष्ट्रमे तो यह बात और भी आवश्यक है। सब जिस बातको मानते हो उसे ही आप भी मानिए यह आवश्यक नहीं है। प्रत्येक व्यक्तिको किन्हीं सिद्धान्तोंके अनुसार परीक्षण करके अपना निष्कर्ष निकालनेका अधिकार है। इस पुस्तकके अनेक अंश मैंने अपने अन्य ग्रन्थोंसे ज्योंके त्यों ले लिए हैं और मैंने अपना यह अधिकार सुरक्षित रक्खा है कि मैं अपने किरा भी ग्रन्थका कोई भी

अश या अध्याय अपने किसी भी अन्य ग्रन्थमें ज्योका त्यों उद्धृत कर लूँ । उसमें मुझपर किसी प्रकारका बन्धन नहीं है ।

जब इस ग्रन्थका प्रारम्भ किया गया उस समय यह ध्यान नहीं था कि ग्रन्थ इतना बढ जायगा । अनुमान था कि ८०० पृष्ठोंमें यह पूर्ण हो जायगा किन्तु ज्यो-ज्यो लेखनी चलती गई त्यो-त्यो यह भी विचार होने लगा कि कोई अग छूट न जाय, अस्पष्ट न रह जाय । इसलिये कृपणताका भाव छोडकर कलेवर बढा देनेमें ही पाठकोका कल्याण देखा । ग्रन्थका आकार बढता गया और वह इस रूपमें पहुँचकर पूर्ण हो पाया ।

इस ग्रन्थको इतनी शीघ्रतासे प्रस्तुत कर सकनेका कुल श्रेय मेरे मित्र श्री महेन्द्रनाथजीको ही है जिन्होंने अत्यन्त तत्परता और निष्ठाके साथ इसका मुद्रण शोधन किया और अत्यन्त लगनके साथ इसके प्रकाशनमें सहयोग दिया ।

हमें पूर्ण विश्वास है कि इस ग्रन्थसे हिन्दीके अध्यापक और छात्र सभीको बडी सुविधा मिलेगी, उन्हें अध्ययनीय तथा अध्यापनीय सब सामग्री इकट्ठी मिल जायगी और यह ग्रन्थ उनका शाश्वत सखा सिद्ध होगा ।

अक्षय तृतीया, सं० २०१३ वि०

उत्तर बेनिया बाग,
बनारस

}

सीताराम चतुर्वेदी

॥ श्रीगणेशाय नमः ॥

हिन्दी-साहित्य-सर्वस्व

प्रथम खण्ड

भाषा-शास्त्र



१

बोलीकी छानबीन

बूढ़ोंके मुँह आपने सुना होगा—

चार कोसपर पानी बदले, आठ कोसपर बानी ।

बीस कोसपर पगडी बदले, तीस कोसपर छानी ॥

[चार कोस या आठ मीलपर पानीका स्वाद बदल जाता है, आठ कोस या सोलह मीलपर बोलीका रग-ढग बदलने लगता है, बीस कोस या चालीस मीलपर आँढने-पहननेका ढङ्ग या पगडी लगानेकी चलन बदल जाती है और तीस कोस या साठ मीलपर घर-छप्पर बनानेका ढङ्ग बदल जाता है ।] और इसी आधारपर ससारकी बोलियोंका ब्यौरा लेकर यदि आपसे कहा जाय कि ससारमे बसनेवाले दो अरब मनुष्य २५८६ (सत्ताईस सौ छानबे) बोलियाँ बोलते हैं तो आपका माथा झटका चूटेगा । जिन लोगोंने दो-चार-दस देशोंकी बोलियाँ सुनीं

और मन लगाकर, ध्यान देकर सीखीं, उन्हें यह जानकर बड़ा अचम्भा हुआ कि उनसे बहुतसी बोलियाँ आपसमें बहुत बातोंमें इतनी मिलती-जुलती हैं मानो वे दोनो एक ही सोतेसे फूटकर निकली हो और अलग-अलग धरतीपर पहुँचकर वहाँका रंग ढग अपना लेनेसे अलग-सी जान पड़ने लगी हो। उन्होंने सोचा कि क्यों न ऐसी बोलियोंकी छान-बीन की जाय और यह परखा जाय कि ये बालियाँ कहाँसे आईं, इनका आपसमें कितना और कैसा मेल-जोल है और किन-किन बातोंमें ये एक दूसरीसे अलग हैं। ऐसी छानबीनके लिये एक नया 'परखका ढग' बना लिया गया जिसका पहले भूलसे नाम रक्खा गया "फिलोलौजी", जिसे हिन्दीमें हम लोगोंने भी भाषा-विज्ञान कहकर पुकारा पर जिसका ठीक नाम है भाषा-शास्त्र या भाषाओंकी छानबीन (लिग्विस्टिक्स) क्योंकि "फिलोलौजी" का अर्थ है "किसी देशके साहित्यका अध्ययन"। इसे भाषा-विज्ञान कहना भी ठीक नहीं है, क्योंकि विज्ञान तो किसी बातको ठीक-ठीक जाननेकी वह कसौटी है जिसपर किसी एक बात या वस्तुको एक ढगसे कसनेपर सभी देशोंमें सदा उसका फल एक ही होता हो। इसे हम यो कह सकते हैं कि विज्ञानमें किसी भी बात के क्यों, कैसे, क्या और कहाँकी सच्ची जानकारी मिल जाती है। पर भाषाकी परखके लिये ऐसी बात नहीं कही जा सकती। अभी भाषाकी जाँच अटकलसे की जा रही है और की भी जायगी क्योंकि सब देशोंके मनुष्योंके मुँहकी भीतरी बनावट—गला, दाँत, ओठ, जीभ—एकसी होनेपर भी सब देशोंकी बोलियाँ अलग-अलग मुनाई पडती हैं। इसलिये बोलियोंकी परख, जाँच और छानबीनको भाषा-विज्ञान न कहकर भाषा-शास्त्र या भाषाओंकी परख कहना ही ठीक होगा।

भाषा-शास्त्रमें क्या होता है ?

भाषाशास्त्रमें हम यह परखते हैं कि बोली क्या है, वह क्यों और कैसे जनमी, कहाँसे आई, कैसे बढ़ी, कैसे फैली, उसमें कितनी पुरानी ध्वनियाँ थीं, किननी नई आई, वे ध्वनियाँ पहले कैसी थीं, अब कैसी हो गई हैं, क्यों, कब और कैसे यह अदल-बदल हुआ, शब्द किसे कहते हैं

शब्द कैसे बनते थे, उनकी बनावट कैसी थी, उनमें हेरफेर कैसे हुआ या होता है, उन शब्दोंके अर्थ पहले क्या थे, अब क्या अर्थ हैं, उनके बहुतसे अर्थ क्यों और कैसे बदले गए, वाक्य कैसे बनते हैं, कैसे बदलते हैं, यह हेरफेर कब, कहाँ, कैसे और क्यों होता है, उस हेरफेरसे उसमें क्या नई बात आ जाती है, कौनसी बोली पहले कैसे बोली जाती थी, अब कैसे बोली जाती है, कौन-कौनसी बोलियाँ आपसमें किन-किन बातोंमें मिलती-जुलती है, सब बोलियाँ किन-किन बोलियोंसे छिटककर क्यों और कैसे अलग हो गईं, ससार-भरकी बालियोंकी ऐसी आपसमें मिलती-जुलती कितनी टोलियाँ या परिवार हैं, ये बोलियाँ कहाँ-कहाँ बोली जाती हैं, इनमें लिखावटकी चलन क्यों और कबसे चल पड़ी, यह लिखावट पहले कैसे थी, अब कैसी है तथा उसमें कब-कब, कैसे-कैसे हेरफेर हुए। ये और ऐसी ही सब बातें भाषाशास्त्रमें समझी और परखी जाती हैं।

भाषाशास्त्र और दूसरी विद्याएँ

वेदकी भाषाकी छानबीन करनेवालोंने व्याकरण, साहित्य-शास्त्र, निरुक्त, शिद्धा और प्रातिशाख्य बनाकर अपने-अपने ढंगसे भाषापर विचार किया है। व्याकरणमें यह बताया गया कि शब्द कैसे बने या बनाए जा सकते हैं, उनका प्रयोग किस प्रकार करना चाहिए और यह जाँच कैसे करनी चाहिए कि वे ठीक हैं या नहीं। निरुक्त लिखनेवालोंने सस्कृत (वेदकी सस्कृत) में आनेवाले ऐसे शब्दोंका ठीक-ठीक अर्थ समझाया जो नई सस्कृतमें काम नहीं आते या अनजान हो गए हैं और बताया कि वे शब्द कितने ढङ्गके हैं, कहाँसे आए और कैसे बने। शिद्धामें बतलाया गया कि वेदमें आनेवाली ध्वनियाँ मुँहके भीतरी अंगोंके कैसे मेलसे बोली जायँ और कैसे वेद पढ़ा जाय। प्रातिशाख्यमें यह बताया गया कि किस शाखाके वेद पढ़नेवालोंको वेदके कौनसे शब्द और मन्त्र किस ढङ्गसे पढ़ने चाहिए। पर दूसरी भाषाओंकी बनावट और उनके प्रयोगका मर्म उनके व्याकरणोंसे ज्ञात हो जाता है।

पर इतनेसे हमारा काम नहीं चलता। बोलियोंकी ठीक ठीक परख करनेके लिये हमें धरतीकी बनावटकी विद्या (भूगर्भ-शास्त्र या जिओ-

लौजी), धरतीकी ऊपरी तहपरके देशोके ब्यौरेकी विद्या (भूगोल या जिओग्रफी), मनुष्यके रहन-सहन, रङ्ग-ढङ्ग, मेल-जोल, लडाई-झगड़े, गाँव-बस्तियोके उजाड-बसाव और राजाओकी हार-जीतके ब्यौरेकी विद्या (इतिहास या हिस्टरी), मनुष्यके भेद, उनकी बनावट, उनके जन्मकी और इधर-उधर फैलनेकी कहानीकी विद्या (नरशास्त्र या एन्थ्रोपोलौजी), देहकी बनावटकी विद्या (शरीर-विज्ञान या फिजिओलौजी), मनुष्यका मन परखनेकी विद्या (मानसशास्त्र या साइकोलौजी), गाँव-समाज-राज बनाने और चलानेकी विद्या (समाज-शास्त्र या सोशियोलौजी और राजनीति या पौलिटिक्स), चित्र बनाने और लिखनेकी विद्या (चित्रकला या ड्राइङ्ग), ध्वनि निकलने, चलने और दूसरोसे सुनी जानेकी विद्या (भौतिक विज्ञान या फिजिक्स) और संगीत-विद्या भी जाननी चाहिए क्योंकि बोलियोकी छानबीनका या भाषाशास्त्रका इन सब विद्याओसे बड़ा गहरा मेल है ।

सबसे पहले हमारे देशमे ही वेदको ठीक समझने, उसे बाहरी बोलियोकी मिलावटसे बचाने और वेदमे आए हुए शब्दोको ठीक ठीक पढ़ सकनेके लिये प्रातिशाख्य, शिक्षा, व्याकरण और निरुक्त लिखे गए । बहुतसे ऋषियोने वेद पढ़नेके जो अपने-अपने ढंग प्रस्तुत किए उन्हींको प्रातिशाख्य कहते हैं । इस प्रकार एक-एक वेदकी सब शाखाओके अलग-अलग प्रातिशाख्य हैं ।

वेद पढ़ते समय बैठने, मुँह खोलने और बोलनेके ठीक-ठीक ढंगका ब्यौरा जिन पोथियोमे दिया गया है उन्हे शिक्षा कहते हैं । इनमेसे शौनक, पाणिनि और याज्ञवल्क्यकी शिक्षा बहुत प्रसिद्ध हैं ।

शब्दोका ठीक-ठीक रूप बनाने और वाक्यमे उन्हें ठीक ढंगसे सजानेका ब्यौरा व्याकरणमे मिलता है । संस्कृतमे बहुत लागोने व्याकरण लिखे पर पाणिनि उनमें सबसे बड़े माने जाते हैं । पाणिनिके व्याकरणपर बहुत लोगोने उसे खोलकर समझानेके लिये पोथियाँ लिखी हैं, जिनमें कत्यायनका वार्तिक और पतञ्जलिका महाभाष्य बहुत अच्छे माने जाते हैं ।

निरुक्तमे यह बताया जाता है कि वेदमे आनेवाले कौनसे शब्द किस

ढंगसे बने हैं। ये कोषके ढङ्गसे लिखे गए हैं। वेदमे आनेवाले सब शब्दोंका पूरा व्यौरा इनमे मिल जाता है और यह भी जाना जाता है कि कहां, कौन शब्द किस अर्थमे काम आता है। इस प्रकार सबसे पहले भारतमे ही वैदिक संस्कृतमे काम आनेवाले शब्दोंकी छान-बीनका व्यौरेवार काम हुआ।

यूरोपमें बोलियोंकी छानबीन

यूरोपमे सबसे पहले यूनानवालोंने अपनी यूनानी बोलीपर कुछ थोड़ा-बहुत सोचने-समझनेका लगगा लगाया। सबसे पहले यूनानमें अरस्तूने यूनानीमे बाहरसे आकर मिले हुए शब्दोंको छोट-छोटेकर अलग किया। प्लेटो (अफलातून) ने बताया कि हमारे मनमे जो बहुत-सी बातें उठती हैं, उनका हमारी बोलीसे भी बहुत मेल है; यहाँतक कि हमारे मनकी बातें और हमारी बोली दोनों एक होकर दूध-पानी जैसे इनने घुल-मिल गए हैं कि उन्हें अलग नहीं किया जा सकता। अफलातूनने यूनानी बोलीकी सब धनियोंको अलग अलग करके एक ढंगसे सजाया। सुक्रात (सोक्रेटस्, सोक्रेटीज़) को ऐसा जान पड़ा कि बोली और मनमें उठी हुई बातका कोई सीधा नाता नहीं है पर वह समझता था कि ऐसा नाता रखनेवाली कोई बोली बनाई जा सकती है। इन सब लोगोंने अलग-अलग ढंगसे व्याकरणपर थोड़ा-थोड़ा काम किया पर ठीक ढङ्गका सबसे पहला यूनानी व्याकरण थाक्स (ई० पू० दूसरी सदी) ने बनाया।

यूनानी सभ्यता जब यूनानसे हटकर रोममे जा पहुँची तब लातिन और यूनानी दोनोंको मिलाकर पढ़ते हुए लोगोंके मनमे यह बात आई कि इन बोलियोंके बहुतसे शब्द एक दूसरेसे मिलते-जुलते हैं। रोम-साम्राज्यके विस्तारके कारण लातिनने सब बोलियोंपर अपनी ऐसी छाव डाल दी कि न जाने कितने लातिनके शब्द आज भी यूरोपकी सब बोलियोंपर अपना सिक्का जमाए बैठे हैं।

अठारहवीं सदीने यूरोपको इतने झटकेसे झकझोरकर जगाया कि अच्छे-अच्छे पढ़े-लिखे समझदार लोगोंने पुराने ढंगसे सोचने-समझनेकी छान छोड़कर सब बातोंपर नये ढंगसे सोचने-विचारनेका ढर्रा चलाया।

सबसे पहले रूसोने यह बात छेड़ी कि जैसे लोगोने आपसमे मेल-जोल बढ़ाकर एक दूसरेका बचाव करनेके लिये, एक दूसरेके काममें हाथ बटानेके लिये, बनी-बिगड़ीमे एक दूसरेका साथ देनेके लिये समझौता किया और समाज बनाया वैसे ही लोगोने आपसमे समझौता करके बोलियाँ भी बना लीं। रूसोकी यह बात किसीको ठीक जँची नहीं क्योंकि जिन लोगोको कोई भी बोली बोलनी नहीं आती थी, उन्होने आपसमे कोई समझौता किया ही कैसे होगा।

कोन्दिलाकने एक नई अटकल लगाई कि 'सबसे पहले एक अनबोलतः आदमी और एक अनबोलती स्त्री आपसमे मिले होंगे और एक दूसरेको अपने मनकी तडपन, चाव और चाह समझानेके लिये उन्होने जो हाँ, हूँ या चिल्लपो की होगी, वही पहली बोली बनकर निकल पड़ी होगी। फिर धीरे-धीरे इन बेदुगी चिल्लपोवाली बोलियोमे उतार-चढ़ावके साथ ऊँचे-नीचे बोलनेका ढग भी आने लगा होगा। धीरे-धीरे उनके बच्चोकी बोलियोमे उतार-चढ़ाव बढ़ता चला गया होगा और इस ढङ्गसे कुछ बीढ़ियोमे चलकर उनके नाती-पोतोने अपने-अपने मनकी बात समझानेके लिये बहुतसे नये-नये शब्द और बोलनेके बहुतसे ढङ्ग निकाल लिए होंगे जिससे धीरे-धीरे बोली बन गई।'।

अठारहवीं सदीमे सुसम्लिख नामके जर्मनने कहा कि बोली मनुष्यने नहीं निकाली है, वह तो उसे सीधे ईश्वरसे मिली है। योहान गौटफ्रीड हेडरने इस बातको काटते हुए कहा कि 'यदि ईश्वरने बोली बनाई होती और उसे लाकर मनुष्यके मुँहमे भरी होती तो वह इतने रङ्ग-ढङ्गकी, बेसिर-पैरकी और ऊटपटाँग न होती जैसी आज-कलकी बहुत-सी बोलियाँ दिखाई पड़ती हैं।' हेडर मानता है कि बोलियाँ मनुष्यने बनाई नहीं हैं। जैसे-जैसे मनुष्यका काम बढ़ता गया और उसके रहन-सहनमे नयापन आता चला गया, वैसे-वैसे बोलियाँ भी बढ़ती, बनपती और फैलती चली गईं।

सन् १७८४ मे बलिन अकाडेमीने बर्लिनके डी० जैनिशको 'भाषा-परीक्षण' के लिये पुरस्कार दिया जिसने यह बताया कि संसारकी जो

भी बोली ले ली जाय, उसमे मनुष्यके मन और उसकी समझका पूरा ब्यौरा भरा रहता है। इसी काँटेपर जैनशने सच्ची या 'पूरी' बोलीकी एक कसौटी ही बनाकर खड़ी कर दी और उसीपर कसकर लातिन, यूनानी और योरपकी दूसरी बोलियोंके साथ मिलान करके उनकी जाँच की। अतः सबसे पहले अठारहवीं सदीमे हेडर और जैनशने ही बोलियोंकी छान-बीन करनेकी सच्ची नींव बैठाई।

भाषाशास्त्रका नया विकास

अठ्ठाहरवीं सदीमे कुछ विद्वान् यही देख रहे थे कि कब, कैसे और कहाँ किस बोलीका कौनसा ढाँचा किस ढंगसे काममे लाया जाता था। पर जब उन्नीसवीं सदीमे बहुतसी बोलियोंको पढ़-सीखकर उनका आपसमे मिलान करके अच्छे पढ़े-लिखे लोग उनकी जाँच करने लगे तब इस बातपर भी लोग सोचने-विचारने लगे कि किसी भी बोलीने बन-सँवरकर यह आजका-सा रूप-रंग कैसे बना लिया। अब वे इस खोजमे लगे कि कबसे कोई बोली बोली जाने लगी, उसमे बाहरकी बोलियाँ और बाहरकी बोलियोंके शब्द किस ढंगसे घुलने-मिलने लगे ? क्यों, कैसे और कब उसके पुराने ढाँचेमे हेर-फेर हुए ? इसीके साथ मनुष्यकी सब हलचलोका ब्यौरा भी जोड़ दिया गया जिसमे यह देखा जाने लगा कि कोई बोली जिस एक बँधे हुए साँचेमे दिखाई पडती है वह पहले जैसी नहीं है, उसने न जाने कितने उलट फेर, कितनी बदला-बदली और कितने हेर-फेरसे अपना आजका यह नया बाना बनाया और आगे भी न जाने यह कितने रंग बदलकर कितने चोले पलटती रहेगी।

जब योरपवालोने संस्कृत सीखकर संस्कृतके शब्दोमे अपनी बोलियोंके शब्दोकी भाँकी पाई तब उन्हे यह बात सूझने लगी कि हो न हो संस्कृतसे योरपकी बोलियोंका कुछ न कुछ गहरा मेल अवश्य है। इनमे सबसे पहले फ्रासीसी पादरी कूर्दोने सन् १७६६ ई० मे फ्रेंच इन्स्टिट्यूटको एक चिट्ठी भेजी जिसमे बहुतसे संस्कृत और लातिन शब्दोका मिलान करके उनका आपसी मेल दिखाया गया था। फिर सर विलियम जोन्सने सन् १७८६ मे कहा कि—“संस्कृत भाषा हो चाहे जितनी पुरानी, पर

उसकी बनावट बड़ी अनाखा है। यह भाषा यूनानीसे कहीं बढ़कर पूरी है और लातिनसे कहीं बढ़-चढ़कर इसका भंडार है। सजावटमें भी इन दोनों भाषाओंसे वह कहीं अधिक मँजी हुई है और इन दोनों बोलियोंसे वह मिलती जुलती भी है। यह मेल इतना गहरा है कि उन तीनोंको एक ही खानसे निकला हुआ बिना माने उनकी ठीक-ठीक जाँच-परख हो ही नहीं सकती। हम तो यह भी मान सकते हैं कि गोथिक और कैल्टिक बोलियाँ भी उसी धारासे फूटकर निकली हैं जिससे संस्कृत निकली है, यहाँ तक कि पुरानी फारसीको भी बिना किसी हिचकके हम उसीके साथ नाँध सकते हैं।”

फ्रीड्रिख फौन श्लेगेलने सन् १८०७ में योरोपकी बड़ी-बड़ी बोलियोंसे संस्कृतका मिलान करके यह बताया कि जर्मन, यूनानी और लातिन भाषाओंमें ऐसे बहुतसे शब्द हैं जो संस्कृतसे व्योके त्यों आ गए हैं। श्लेगेलने संसारकी सब बोलियोंको दो पालियोंमें बाँट दिया है—एकमें संस्कृत और उससे मेल खानेवाली सब बोलियाँ और दूसरीमें बची हुई सब बोलियाँ। श्लेगेलके भाई ए. डब्ल्यू. श्लेगेलने भी इसी ढङ्गपर कुछ बोलियोंका आपसमें मिलान करके उनकी परख की।

उन्नीसवीं सदीके चढ़ते-चढ़ते जर्मनीके फ्रान्स बौप (१७५१ ई०), तथा याकोब ग्रिम (१७८५ ई०) और डेनमार्क [हौलेंड] के रास्मक रास्कने नये ढङ्गसे बोलियोंकी छानबीनका काम चलाया। इनसेसे ग्रिमने तो रास्कके ढङ्गपर काम किया पर बौपका ढङ्ग अपना निराला था।

रास्क मानता था कि हमें यदि किन्हीं लोगोंका पूरा व्यौरा इकट्ठा करना और जानना हो तो हम उनकी बोलीसे ही उनके पूरे व्यौरेके ठीक और पूरे आँकड़े इकट्ठे कर सकते हैं क्योंकि रहन-सहन, खान-पान, क्रम-धरम बदल जानेपर भी बोली व्योकी त्यों बनी रहती है और उसमें जो थोड़ा बहुत हेरफेर होता भी है वह इस ढङ्गका होता है कि झकड़ने बरस पीछेतक भी वह जाना-पहचाना जा सकता है। इसलिये हमें उस बोलीकी बनावट या गढ़नपर ही ठीक-ठीक ध्यान देना चाहिए क्योंकि शब्द तो आदलते-बदलते रहते हैं, पर बोलीकी गढ़नमें बहुत

हेर फेर नहीं होता। उसने यह भी बतलाया कि जिस बोलीका व्याकरण जितना ही अधिक उलझा हुआ होगा वह अपने निकासके उतने ही पास भी होगा। यदि किन्हीं दो बोलियोंके बहुतसे सदा काम आनेवाले शब्द आपसमें मिलते-जुलते हो तो समझना चाहिए कि ये एक ही ढालीकी दो टहनियाँ हैं।

याकोब ग्रिम और उसके भाई विलहेल्मने पुरानी कविताओं और कहानियोंमें काम आनेवाली बोलियोंकी छान-बीन की और सबके मुँहसे कढ़े-सुने-गाए जानेवाले अनलिखे भंडारको खोज-बटोरकर उसकी जाँच-परख की। ग्रिमने वाक्योंकी बनावटपर जो कुछ लिखा है, वह उसका सबसे बड़ा काम है।

फ्रान्स बौप (जन्म १७८१) ने पैरिसमें पुरानी बोलियाँ सीखीं और वहीं संस्कृत भी पढ़ी। वे कहते थे—“मैं यह नहीं मानता हूँ कि यूनानी, लातिन और दूसरी योरोपकी बोलियाँ उसी संस्कृतसे निकली हैं जो हमें भारतकी पोथियोंमें मिलती हैं। मैं समझता हूँ कि ये सब किसी एक आदिम बोलीके बहुत पीछेके ढाँचे हैं जिनमेंसे संस्कृतने तो आदिम निकासकी बोलीसे अभीतक पूरा-पूरा मेल बनाए रखा है पर उसकी साथिन बोलियाँ उससे बहुत दूर जा पड़ी हैं।”

इस फेरमें उसने तुलनात्मक व्याकरण (अलग अलग बोलियोंके व्याकरणोंके मिलानका ढङ्ग) खोज निकाला। यद्यपि इस ढङ्गका काम तो रास्क भी पहले कर चुका था फिर भी जिस सच्ची लगनसे बौपने यह काम किया वैसा दूसरा कोई नहीं कर पाया।

जर्मनोके विलहेल्म फौन हम्बोल्ट (१७६७-१८३५) ने अपने निराले ढङ्गसे बालियोंकी परखकी लीक चलाई। वे मानते थे—“बोलीकी जाँच करते समय यह देखना चाहिए कि वह लगातार किस ढङ्गसे काममें लाई जाती रही है, क्योंकि बोलीकी इस दुहरान तिहरानसे ही उस बालीकी ठीक-ठीक बनावट और उसमें होनेवाले हेर फेरका ठीक-ठीक व्यौरा जाना जा सकता है क्योंकि बोली काई खड़ी या ठहरी हुई वस्तु नहीं होती, वह तो चलनी-ढलनी हुई या बढ़ती-चलनी हुई वस्तु है। लिखे

जाने भरसे ही वह बँध नहीं जाती। उसे बने रहनेके लिये बोला और समझा जाना चाहिए ही।” इम्बोल्टने बोलियोके दो साँचे देखे— एक पूरी बोली और दूसरी अधूरी। पर वे यह भी मानते हैं कि किसी बोलीको इसीलिये बुरा और अधूरा नहीं समझना चाहिए कि वह जगली लोगोकी बोली है। वे यह भी मानते हैं कि सब बोलियोमे कुछ ऐसा अलग अपनापन होता है जिससे हम उस बोलीके बोलनेवालोका पूरा ब्यौरा जान सकते हैं क्योंकि उससे उन लोगोके मनकी चाल ठीक-ठीक पहचान ली जा सकती है।

इन महारथियोकी लीकपर के० एम्० रापने ध्वनियोकी देख-भाल, उनके मिलान और उनकी बनावटका ब्यौरा देकर उन्हें एक नये अनोखे ढङ्गसे इकट्ठा करके सजाया। हौलेण्डके जे० एच० ब्रेड्सडोर्फने इस बातकी छानबीन की कि बोलियाँ बदलती क्यों हैं ? कौनसी ऐसी बातें हैं जिन्होंने सस्कृत, लातिन और फ्रेंचके बीच इतनी चौड़ी खाई ला खडी की है। आइगुस्ट श्लोइखेर—(१८२१-१८६८) ने भी इसी लीकपर बहुतसी बोलियोके मिलानका एक अपना ढङ्ग निकाला। उसके पीछे श्लोइखेरके साथी गेओर्ग कुटियसने यूनानी बोलीकी बड़े अच्छे ढङ्गसे छानबीन की और उसके दूसरे साथी योहान निकोलाई माडविगने भाषाओकी छानबीनके लिये कुछ अपने नये ढङ्ग निकाले।

अभीतक जितना भी काम हुआ था वह ऐसा नहीं था जो सबकी समझमें आ सके। अतः सबसे पहले १८६१ मे जर्मन पण्डित मैक्सम्यूलरने अपने आप तो बहुत कुछ नहीं किया पर बोलियोकी छानबीनपर इतना कहा-सुना कि सबका ध्यान उधर गया और बहुतसे लोग इस काममें आ जुटे।

श्लोइखेरके पीछे अमेरिकाके विलियम ड्वाइट ह्विटनीने बोलियोकी छानबीनका काम आगे बढ़ाया। वह समझता था कि आपसी समझके लिये जब-जब मनुष्योको जैसा काम आ पड़ा वैसे-वैसे बोली बनती और बढ़ती चली गई।

इसके पीछे बहुतसी नई-नई खोजें हुईं, बोलियोमें अलग-अलग काम

आनेवाली ध्वनियोंको ठीक-ठीक परख-समझकर उन्हें एक नये ढङ्गसे मिलान करके सजाया जाने लगा और यह समझा गया कि अब पुरानी कसौटीसे काम नहीं चलेगा। बोलियोंकी जाँच करनेके लिये कुछ विद्वानोंने नई कसौटियाँ बनाईं जिनमें जर्मनीके स्टाइनहेल (१८२५-८८), कार्ल वर्नर (१८८०), ब्रूगमान, डेलब्रुक आस्टोफ, हरमान पाउल, वूड्ट, हर्ट, लासकिन और स्क्रिचर; पेरिसके मेइए, वान्द्रियाज और दऊजा; अमरीकाके ब्लूमफील्ड, इङ्गलैण्डके डेनियल जोन्स और हौलेण्डके ओटो जेस्पर्सनके नाम मुख्य हैं।

भारतमें भी जिन लोगोंने स्वतंत्र रूपसे बोलियोंकी छानबीनमें नाम कमाया है उनमें रामकृष्ण गोपाल भण्डारकर और सुनीतकुमार चाटुर्ज्या प्रमुख हैं। अनेक विश्वविद्यालयोंके प्राध्यापकोंने जो भाषाशास्त्रपर 'भाषाविज्ञान' के नामसे छोटी-मोटी पोथियाँ लिखी हैं वे सब योरोपीय लेखकोंकी जूठन है। अभी आचार्य सीताराम चतुर्वेदीने 'भाषानोचन' नामक ग्रन्थमें भाषाशास्त्रपर नये ढङ्गसे विचार किया है।

मनुष्यका विकास

धरतीके तहोकी छानबीन करनेवालोंका कहना है कि यह धरती कम-से-कम दो अरब (२०००००००००) बरस पुरानी है। पहले यह भी सूरज जैसी गरम थी। धीरे-धीरे यह ठही हाती गई, सिकुड़ती गई, बादल, पानी और आँधीसे इसपर धुन्ध छाता गया और फिर धीरे-धीरे इसपर पेड़-पौधे, जीव-जन्तु और मनुष्य दिखाई देने लगे। कम-से-कम डेढ़ करोड़ बरस पहले मनुष्यकी बनावट दूसरे जानवरोंसे अलग दिखाई देने लगी होगी और साढ़े बारह लाख बरस पहले वह बड़े-बड़े हाथी जैसे जीवोंसे जूझता चला आ रहा है। इधर चट्टानोंके बीच पथराई हुई मानवीय खोपड़ियोंके सहारे माना जाने लगा है कि इस खोपड़ीवाला मनुष्य कम-से-कम साढ़े बारह लाख बरस पहले अवश्य रहा होगा। शिवालक पहाड़की खुदाईमें जो हड्डियोंके ढाँचे मिले हैं उनसे भी यही ज्ञान पड़ता है कि लाखों बरस पहले यहाँ मनुष्य रहते रहे होंगे।

जबसे मनुष्य अपना तन ढकनेके लिये पेड़ोंकी छाल काममें लाने-

लगा, सोचने-विचारने लगा, खोह छोड़कर पत्थरोको एकपर-एक रखकर या पत्तोसे छाकर घर बनाने लगा, दो पत्थरोको एक दूसरेसे टकराकर आग जगाने लगा, अकेले रहनेकी बात छोड़कर दो-चार-दसकै साथ झुंड बनाकर एक दूसरेके दुख-सुखमें साथ देने लगा, अपने खानेके लिये बीज बोकर अनाज उपजाने लगा, पत्थरोसे अनाज पीसकर आगपर पकाने लगा, अनाज रखनेके लिये बर्तन-भाँडे पकाने और बनाने लगा, तन ढकनेके लिये कपड़ा बनने लगा, अपना परिवार पालनेके लिये ढोर पालने लगा, खेतीके लिये हल, इधर-उधर आने-जानेके लिये गाड़ी और नाव बनाने लगा और अपने परिवारकी रखवालीके लिये हथियार सजाने लगा तबसे वह मनुष्य कुछ अपना-सा लगने लगा और तभीसे उसकी बोलीका इतिहास हमे जानना भी चाहिए क्योंकि तभीसे मनुष्यने भोजन और परिवारके लोगोका भेद और नाम-समझानेवाले शब्द बनाए होंगे और फिर अस्त्र-शस्त्र, खेती-बारी, ढोर-ढंगर, पेड़-पौधे, नाव-गाड़ी, सगी-साथी और गाँव-समाज बनानेके लिये शब्द बढोरे या गढे होंगे ।

काले, पीले, गोरे और लाल रंगोसे, ऊँचे, लम्बे, चौड़े, ठिगने डीलोंसे और लम्बे, गोल, चोड़े, चपटे मुँहकी बनावटसे यह स्पष्ट ज्ञान पड़ता है कि अलग-अलग देशोमें अलग-अलग ढङ्गसे मनुष्य उत्पन्न हुए और रहते चले आए ।

हम देख रहे हैं कि रेगिस्तानमें, घने पहाडोमें, जंगलोमें और हिम-ढूके देशोमें मनुष्य कम रहते हैं । जहाँ उन्हे खाने-पीने-रहनेका अच्छा ठिकाना मिलता है, वहाँ वे जाकर बसते हैं और बहुत बढ़ जानेपर भी उसीमें रहते चले आते हैं । मनुष्य सदा ऐसे ही ठिकानोकी खोजमें रहता चला आया है जहाँ उसे खाने-पीनेका पूरा सुपास हो, जहाँ वह फल-फूल और अनाज पाकर या उपजाकर अपना, अपने बच्चोका और अपने ढोरोंका पेट पाल सके । धरतीकी बनावट देखनेसे भी यह बात स्पष्टमें आ जाती है कि ऊँचे-ऊँचे ऊबड़-खाबड़ पथरीले पहाड, रेगिस्तान और ठंडे देशोंपर पानी और खेतीका ढौल नहीं बैठता पर नदियोकी कछारोंमें और उनके बीचके

समथलमे ये भूमटें नहीं होतीं । इसलिये जबसे मनुष्य सोच-समझकर हाथ-पैर चलाकर, ढोर पालकर, खेत जोत-बोकर, ठिकाना जमाकर रहने लगा तबसे वह नदियोकी कछारोमे ही अपनी बस्तियाँ और अपने खेत बनाता चला आ रहा है । इस प्रकार हम देखते हैं कि सब बातोमे आगे बढ़े हुए, अच्छी बस्तियोमे रहनेवाले सबसे पुराने सुलझे हुए लोग भारतकी नदियोकी कछारोमे ही रहते मिलते हैं ।

नदियोके कछारोमे बसनेवालोने धरती छीली, अनाजकी बालियाँ उपजाई, बस्तियाँ बनाई, गाँव बसाए, घर खड़े किए, गृहस्थी जोड़ी, गिनती सीखी, अपना, अपने बाल-बच्चाका, अपने गाँव या बस्तीका और टोलीका फैलाव और जमाव किया । उन्होने देखा कि पत्तोसे बढकर लकडी और लकडीसे बढकर पत्थर कडे होते हैं । इसीलिये वे पत्थरके या पत्थर और लकडीके मिले हुए या आधे पत्थर और आधे लकडीके घर बनाने लगे । जब वे मिट्टी पकाना सीख गए तब उन्होने बर्तन बनाए, ईंट पकाकर घर उठाना सीखा और चूने-बरीसे जोडकर वे बडी-बडी अटारियाँ खड़ी करने लगे । इन्हीं सबके सहारे हम मनुष्यकी बोलीका भी बहुत-सा ब्यौरा भली-भाँति पा रहे हैं ।

२

बोलियोंकी उत्पत्ति

इधर जबसे बोलियोकी छानबीनका लगगा लगा है तबसे न जाने कितने लोग इस बातपर अटकल लडा चुके हैं कि पहले-पहल मनुष्यने कैसे और क्या बोलना सीखा ।

(१) ईश्वरने ही बोली दी : कुछ लोग मानते है कि बोलियाँ मनुष्यने नहीं बनाई, वे तो उसे सीधे ईश्वरसे मिली हैं । पर यदि ईश्वर ही बोलियाँ देता या बनाता तो सबकी बोली एक ही होती । इस सम्बन्धमे इतना ही मानना चाहिए कि हमे ईश्वरने बोली तो

नहीं दी, पर उसने हमारे गलेमे जितनी लोच भरी उतनी दूसरे जीवोके गलेमे नहीं भरी। इसी लोचके सहारे हम बीणा या सारंगीके तारोपर गूँजनेवाली मीड अपने गलेसे अलाप सकते हैं और न जाने कितने जीवोकी ध्वनियाँ अपने गलेसे निकाल सकते हैं। इन ध्वनियोमेसे बहुतसी तो हम बात-चीत और लिखने-पढ़नेके काममे लाते हैं और बहुतसीको बोल-चाल और लिखने-पढ़नेके काममे नहीं लाते, जैसे मुँहसे सीटी बजाना या गाय-बैल हाँकते हुए चटखारी देकर कलै-कलै करना। मनुष्यने बोली बनाकर इतना बड़प्पन नहीं पाया है जितना गानेके स्वर गलेसे निकालकर, क्योंकि गलेकी लोचकी जितनी बारीकी हम गानेमे पाते हैं उतनी बोलियोमे नहीं। इसी अर्थमे ईश्वरने बोलियाँ अवश्य दी हैं क्योंकि यदि उसने हमारे गलेमे भी गधे या बन्दरकी काकली (स्वरकी डिब्बिया) लगा दी होती तो हम भी 'चीपो' या 'खो-खो' तो कर लेते पर न हम गा सकते और न इस ढङ्गसे बोल सकते। पर ईश्वरने सीधे कोई बोली बनाकर किसीको दे दी हो यह भूठ बात है।

(२) संकेतसे बोलियाँ निकलीं : कुछ लोगोका कहना है कि पहले मनुष्य सब कामोके लिये कुछ हाथ, पैर, उँगली चलाकर मनकी बात बताता रहा होगा जैसे पानी पीनेके लिये अपने मुँहपर हाथकी ओक बनाकर लोग अब भी संकेत करते हैं। फिर इन्हीं संकेतोके साथ ध्यान दिलानेके लिये ओ, ए, जैसी ध्वनियाँ बोलने लगा और इन्हींसे आगे चलकर भाषा बन गई। पर संकेत तो बोलीसे पहलेका या बोली न होनेपर या बोलनेके बदले मनकी बात कहनेका अधूरा सहारा है। अब भी गूँगे और गूँगेसे बात करनेवाले लोग हाथपैर और देह हिला-चलाकर बात-चीत कर लेते हैं और उसके साथ आँ-ऊँ और गाँ-गूँ भी कर लेते हैं। इससे बोली निकलनेकी कोई बात ही नहीं उठती।

(३) अनुध्वनिसे बोलियाँ बनीं : कुछ लोग कहते हैं कि पहले मनुष्यने पशु-पक्षियोकी बोलियोका अनुकरण किया और उससे बोलनेकी आन बढ़ाई। फिर कौवेकी काँव-काँव और कुत्तेकी भौं-भौं सुनकर इन जीवोकी

बोलियोंपर उनके नाम रखे गए और इसी ढङ्गपर शब्द बनाए गए। पर संसार-भरकी बोलियोंकी खोज करनेपर जान पड़ेगा कि सभी बोलियोंमें जीवोंकी बोलियोंसे मिलते-जुलते ऐसे शब्द गिने-चुने ही हैं। इसलिये यह नहीं माना जा सकता कि जीवोंकी बोलियाँ सुन-सुनकर ही लोगोंने अपनी बोलियाँ बनाईं। हाँ, जीवोंकी बोलियाँ सुनकर भी कुछ शब्द अवश्य बनाए गए, पर पूरी बोली ऐसे ही शब्दोंके सहारे बनी हो यह बात ठीक नहीं है। इस मतको लोग भौ भौवाद, 'बाऊ-बाऊ' वाद (बाऊ-बाऊ थियरी) या अनुध्वनिवाद कहते हैं।

(४) मनकी बात कहनेकी चाहसे बोलियाँ निकलीं : कुछ लोग मानते हैं कि मनुष्यने पहल-पहल डर, चिढ़, खीझ, घिन, डह जैसे मनमें उठनेवाले भाव दिखानेके लिये ही मुँहसे बोला होगा, जैसे ओह, आह, हुश्, हाँ, हुँम्, पूह, छिः। यदि संसार भरकी सब बोलियोंका लेखा जुटाया जाय तो ऐसे आह-ऊहवाले शब्द भी बहुत कम निकलेंगे।

(५) खट-पट, ठम-ठमसे बोलियाँ बनीं (डिंगडैंगवाद) : कुछ लोगोंका कहना है कि बाँसोंकी खट-खट, सूखे पत्तोंकी चर्र-मर्र, पत्थरोंकी खट-खट जैसी ध्वनियाँ सुनकर मनुष्यने ठमठम, खटपट, चर्रमर्र, छलछल जैसे शब्द बना लिए पर जैसे जैसे बोलियाँ बढ़ती गई वैसे-वैसे यह बान कम पड़ती गई। मैक्सम्यूलरने इसे डिंगडैंगवाद कहा है जिसे हम खटपटवाद या ठमठमवाद कह सकते हैं। पर सब बोलियोंमें ऐसे शब्द भी इने-गिने ही हैं।

(६) ये-हे-होसे बोलियाँ बनीं : कुछ लोगोंका कहना है कि जी-तोड़ काम करते समय मनुष्यकी साँस बढ़े भोंकेसे चलने लगती है। इससे हमारे गलेकी भीतरी नसें ऐसी काँपने लगती हैं कि अपने-आप कुछ शब्द निकल पड़ते हैं जैसे धोबी कपडा पछाडते समय या पहलवान कसरत करते हुए मुँहसे हे, ये, आ, हो, करते हैं। इन्हींसे बोलियाँ निकल पड़ीं। इस मतको 'ये-हे-होवाद' कहते हैं, जिसे हम 'साँस-धुनवाद' कह सकते हैं। पर इससे कहीं बढ़कर तो ऐसी ध्वनियाँ अनेक जीव बोलते रहे हैं पर वे आजतक कोई बोली नहीं बना पाए।

धातुओंसे बोली बनी : बहुतसे लोग मानते हैं कि ससारमे सबसे पहले मनुष्यने अचानक चार-पाँच सौ ऐसी ध्वनियाँ बना लीं जो धातु बनकर पीछे बहुतसे शब्द बनानेके काम आई और फिर इन्हीं धातुओंसे भाषाका पहाड़ खड़ा कर लिया गया। सबसे पहले आचार्य हेजने यह बात कही और मैक्सम्यूलरने इसे आगे बढ़ाया। पर यह बात समझमे नहीं आती कि अचानक मनुष्यको पाँच-सात सौ ध्वनियोंका क्या काम आ पड़ा और वे ध्वनियाँ कैसे, कहाँसे, क्यों मनुष्यको मिल गई। ससारकी बहुतसी बोलियोंमे धातुका कोई टौर-ठकाना नहीं। यह तो रस्कृत जैसी इनी-गिनी भाषाओंमें मिलती है। इसलिये यह पाँच-सात सौ धातुओके अचानक फूट पड़नेकी बात भी कुछ समझमे नहीं आती।

(८) बेढंगी ध्वनियाँ बन-सँवरकर बोलियाँ बनीं, (विकासवाद) : जो लोग मानते हैं कि यह सारा ससार धीरे धीरे बना और एक-एक करके छोटसे बड़े जीव, पेड़-पौधे इसमे निकल पड़े वे यही मानते हैं कि मनुष्यने पहले ऊटपटाँग, बेसिर-पैरकी ध्वनियाँ मुँहसे निकालकर सबके नाम रखे होंगे और ज्यो-ज्यो उसकी समझ बढ़ती गई त्यो-त्यो वह उन्हें सुधारता, सँवारता और मौजता गया। पर यह बात भी इसलिये नहीं जँचती कि उसने ऊटपटाँग नाम रखे क्यों होंगे। नाम रखनेकी बात तो तब आई होगी जब वह अपना जगलीपन छोड़कर बहुत आगे बढ़ गया होगा और जब उसकी समझ ठोस और पक्की हो गई होगी। तब उसे अटकल-पचचू नाम क्यों रखने पड़े। तब तो वह समझकर नाम रख सकता था और शब्द बना सकता था।

लोगोंने मिल-जुलकर बोलियाँ बना लीं : कुछ लोगोका यह कहना है कि अपना काम-धाम बढ़ता देखकर बहुतसे लोग मिल-जुलकर काममे आनेवाली सब वस्तुओके नाम रख लिए होंगे। पर जब वे कोई बोली जानते ही नहीं थे तब नाम रखनेकी बात और इकट्ठे होनेकी बात कब होने चलाई कैसे होगी।

सब बातोंके मेलसे बोलियाँ बनी (समन्वयवाद) : स्वीट जैसे कुछ लाग मानते हैं कि ऊपर जितने मत दिए गए हैं ये सब अपनेमे पूरे नहीं हैं। इनमेसे सबके मेलसे या जहाँ जैसा काम आ पड़ा, वहाँ उस ढंगसे बोली बन गई। जो लोग समझते हैं कि बोलियाँ धीरे-धीरे बर्दी वे मानते हैं कि पहली बोलीमे इतना दम नहीं था कि वह फुर्तीसे आगे बढ़ सके इसलिये उसमे तीन ढङ्गके शब्द होंगे—

१ एक तो वे जो चिह्न, घिन, टीस, खीभ या रीभसे हूँ, छिः, सी, आह, दुत्, वाह बनकर मुँहसे निकले होंगे।

२ दूसरे वे जो खडखडाहट, फडफडाहट सुनकर खड़खड़, खटपट, फडफड बन गए और कुछ कौवे, कांयल और घिल्लीकी बोलीकी चलनपर कौव-कौव, कू कू और म्याऊँ-म्याऊँ बन गए।

३. तीसरे वे शब्द, जो किसी कामके साथ होनेवाली ध्वनिके साथ जुड़ जानेसे उसी अर्थमे काम आने लगे जैसे खानेके लिये खा-खा किया गया तो खाना बन गया, पानीके लिये ओठ मिलाकर पी-पी किया गया उससे 'पानी' या 'पीना' या 'पिब' बना। इन्हीं तीनों ढंगोंसे जितने शब्द बने उनमेसे कुछ तो काममे न आनेसे रगड़-घिसकर जाते रहे, कुछके बदले नये शब्द काममें आते रहे और यो धीरे-धीरे बोली बनकर पूरी हो गई होगी।

अपने आप बोली निकली—हम ऊपर बता आए हैं कि मनुष्यके गलेमे कुछ ऐसी लोच और लचक ईश्वरने भर दी है कि वह अपने गलेसे न जाने कितने ढङ्गके जीवोंकी बोलियाँ तो बोल ही सकता है साथ ही अपने स्वरको ऊँचा-नीचा करके, चढ़ा-उतारकर गमक और मीढ़ खींच सकता है, तान ले सकता है। अपने गलेकी इस लोचकी पहचान तो उसे पहले ही हो गई होगी इसलिये उसने सुनी-सुनाई ध्वनियोंकी रीस करके अपने गलेमे उन्हें साधा होगा, माँजा होगा, फिर उन बहुत-सी ध्वनियोंको मिलाकर उसने नई-नई ध्वनियाँ बना ली होंगी। अपनी इस नई सूझकी उमंग और चावमे उसने इन नई-नई ध्वनियोंको उलटे-

सीधे जोड़-तोड़कर नये-नये ऊटपटांग शब्द गढ़ लिए होंगे जैसा हम लोग आज भी करते हैं कि अपनी कन्या 'शीला' को प्यारसे पुकारते-पुकारते सिल्ली, सिल्लो, टिल्लो, मिल्लो तक पहुँचा देते हैं। अतः बोलियाँ अपने आप बनी हैं। इसे हम अपने-आप उपज या स्वाभाविकोन्मेषवाद कह सकते हैं।

३

बोलियाँ बढ़ती और बदलती हैं।

मुँहसे बोली जानेवाली पर सबकी मानी हुई ध्वनियोंके उस मेलको बोली या भाषा कहते हैं जो कहनेवालेके मनकी बात सुननेवालेको समझा पावे। सुननेवालेको कहनेवालेकी बात समझा देनेवाली उन ध्वनियोंके मेलको ही बोली या भाषा कहते हैं जो मान ली गई है और जिसके साथ कभी-कभी सकेत भी काम आ जाता है। कोई बोली जन्मके साथ नहीं मिलती वह पास-पड़ोस और साथवालोंसे सुन-सुनकर सीखी जाती है और कहनेवाला वैसे ही बोलता है जैसी सुननेवालेकी समझ होती है।

कुछ बोलियाँ व्याकरणमे बँध गई हैं, कुछ खुलकर बढ़ती और बदलती जा रही हैं और ये बोलनेवालोंके अयानपन और हडबडीसे बराबर सीधी होती जाती हैं।

बोली पूरी करनेके लिये सात बातें चाहिए—बोलनेवाला, कोई मनकी बात मुँह, सकेत सुननेवाला, उसके कान और सुननेवालेकी समझ।

आभ्यन्तर विकास : बालियोंकी छानबीन करनेवाले कहते हैं कि बोलियोंमे कुछ हेर-फेर अपने आप होता चलता है जिसे भीतरी हेर-फेर (आभ्यन्तर विकास) कहते हैं। यह भीतरी हेर-हेर इतनी बातोंसे माना गया है—(१) बोलनेमें आनन्द (प्रयत्न-लाघव, सौकर्य या सुख सुख), (२) प्रयोगातिशय या बोलते-बोलते उसे विसकर इतनी सीधी और चिकनी हो जाय कि फिर उसे और विसना बचा न रहे, (३) किसी

ध्वनि या शब्दके किसी अर्थपर बहुत बल देनेसे (बल या स्वराघात), (४) लागोके बहुत पढ़-लिख जाने और सूझ-बूझ बढ़ जानेसे (मानसिक संस्कार), (५) दुलार और खीझसे (भावानिरेक), (६) सुनकर भी ठीक-ठीक न बोल पा सकनेसे (अनुकरणकी अपूर्णता) ।

बोलनेमें आलस (प्रयत्न-लाघव, सुख-सुख, सौकर्य) :

ये लोग कहते हैं कि हमे बालनमें जैसे सुविधा हो, मुह, जाम, ओठ गलेको कम चलाना-कंपाना पड़े वैसे ही हम बोलने लगते हैं । पर यह बात नत्थू-बुद्धूके लिये ही लागू हाती है, पंडित और गुनी लोग तो तनकर जैसा ठीक हो वैसा बोलते हैं । यदि यह बात होती तो तमिल, तेलुगु, जमने या मुण्डाकी ताखी ध्वनियाँ अबतक सीधी न हो जाती ।

लबे या दो मिल हुए शब्दोको छाटा करके भी बोला जाता है । हमन घाडा-सवारको घुड़सवार बनाया, रलवे स्टेशनको टेशन कहा, जगतप्रकाशको प्रकाश कहकर पुकारने लगे, सेंट्रल हिन्दू स्कूलका हिन्दू स्कूल बनाकर रख दिया ।

कम बालनेकी इस भोकमे बहुत ढङ्गोसे ध्वनियोमे हेरफेर हो जाता है जैसे—

(क) आपसी अदला-बदली [परस्पर विनिमय, मैटाथीसिस]

जिन शब्दोमे स्, र् या ल आते हैं उनमे तथा ओगोमे भी ऐसी अदना-बदली हो जाता है । ऐसा घपला पहल तो अनपढ़, गंवार लोग अनजानमे चलाते हैं पर जब वह बहुत चल पडता है तो सब लोग उसको अपना लते हैं जैसे—लखनऊका नखलऊ, गदलाका दगला, पहुँचानाका चहुँपाना, चाकूका काचू, पतीलाका तपीली, सरपटका रपमट, कनैरका करैन, नशानाका हनाना ।

कभी कभी एक-सी ध्वनियाँ जब पास-पास आ जाती हैं तब भी ऐसी अदना-बदली हो जाती है जैसे—‘पक्की कुप्पी पके कूँपर पका’ को पढ़ेंगे ‘पक्का पुक्का पके पूकुर पकी’ ।

(ख) छूट ध्वनिनाश या अक्षरनाप, सिनकापे या हैभोलौजी]

जब कभी एक-सा दा ध्वनियाँ पास-पास आ जाता है ता बालचालके

भटकेमे एक ध्वनि या अक्षर अपने आप छूट जाता है जैसे बनारसीमे सुन्दरका सुन्नर या अंग्रेजीमे कपबार्डका कबर्ड (कुठला) ।

(ग) मेल [समीकरण या एसमिलेशन]

जब दो अगल-अलग ध्वनियाँ एक साथ मिलकर आती है तो बोलनेके भटकेमे उनमेसे कभी तो पहलेवाली ध्वनि रह जाती है (पुरोगामी होती है) जैसे पद्मका बँगलामे पद्मो, चक्रका चक्रा, पक्का पक्का, धन्यका धन्य, पुण्यका पुन्य, और कभी पीछेवाली ध्वनि रह जाती है (पश्चगामी होती है) जैसे—कलक्टरका कलट्टर, धर्मका धम्म, सर्वका सन्व, गल्पका गप्प, सक्तुका सत्तू ।

(घ) अनमेल (विषमीकरण या डिस्सिमिलेशन)

कभी-कभी पास-पासकी एक सी दो ध्वनियोंको एक साथ बोलनेमें अड़चन होती है तो उनमे कुछ हेरफेर करके अनमिल ध्वनि अलग कर लेते हैं जैसे—प्रयोजनका परोजन, मुकुटका मउड और मौर ।

(ङ) जोड़ (स्वरभक्ति या ऐनैटिक्सिस)

जब दो ध्वनियोसे मिला हुआ अक्षर बोलनेमे कुछ अटकाव जान पड़ता है तो उन मिली हुई ध्वनियोंके बीचमे एक स्वर डालकर भी उसकी चलभन दूर कर देते हैं जैसे यत्नका जतन, कर्मका करम, वर्षका बरस, पंक्तिका पंगत । कभी-कभी ऐसी मिली हुई ध्वनियोंके बीच ह, न या र व्यंजन भी आ जाते हैं जैसे पौसराका पहोसरा, सच्चका साँच, बड़ोदाका बड़ोदरा ।

(च) पहले जोड़ (अग्रागम या प्रोथीसिस)

जब किसी शब्दका पहला अक्षर दो ध्वनियोसे मिलकर बनता है और उसे सीधे बोलनेमे अड़चन होती है तो उसके पहले कोई स्वर लगा लेते हैं जैसे स्नानका असनान, स्थानका अस्थान, स्त्रीका इस्त्री; स्तुतिका अस्तुति स्थितिका इस्थिति । यो भी बोलनेमे जहाँ रुकावट जान पड़ती है वहाँ लोग अपने आप अनजाने ही उसे सीधा करते चलते हैं जैसे लैटर्नको लालटेन, बौक्सका बक्स, हॉस्पिटलका अस्पताल, कौलेजका कालिज हो गया ।

प्रयोगातिशय (बहुत काममें लाना) : वे कहते हैं कि बहुत काममें आनेसे भी बोलीमें यह सीधापन आ जाता है जैसे—मनुष्य का मानुस, दंडवत् का डंडौत, पाँवलागूँ का पालागन, और अग्नि का आगि, आग, अगिया हो गया।

बल : कभी-कभी किसी शब्दकी किसी ध्वनिको लंबा करके, खींचकर या उसे बहुत ऊँचा करके बोलते हैं तो वह अपने आस-पासकी ध्वनियोंको ले बीतता है जैसे पच्छिमी उत्तरप्रदेशमें उतावलाको तावला और उठा लाओ का ठा लाओ कहते हैं। इनमेंसे 'उ' उठ गया। कभी-कभी पीछेके अक्षरको लंबा करके भी बोलते हैं जैसे कविको कवी और जीजीको जिज्जी कहते हैं।

सूझ-बूझ बढ़ जानेसे (मानसिक संस्कार) : कुछ लोग मानते हैं कि जो जातियाँ पढ़-लिखकर निम्बर-संवरकर आगे बढ़ती चलाती हैं उनकी बोलीमें उतना ही नयापन, सुहावनापन, कनमिठास (श्रुतिमधुरता), चिकनाई (प्रवाह) और सुघरपन आता जाता है। जो लोग पिछड़े हुए होते हैं उनकी बोलीमें पुरानापन, छिछलापन, बेढगापन, कनफोडनपन, उलझाव और फूहड़पन होता है। पर यह बात भी ठीक नहीं है। ऐसा होता तो अंग्रेजी और जर्मन बालियोंके बहुतसे कनफोड उच्चारण सरल हो गए होते।

दुलार और खीझ (भावातिरेक) : कभी-कभी जब हम किसीका बहुत दुलार करने लगते हैं तब भी हम शब्द बदलते-बिगाड़ते हैं जैसे प्यारमें बचवा, ललन, लल्ला, या संजयको सजी, या जयशीलाको सिल्ली, सिल्लो कहना। जब हम किसीपर बिगड़ते हैं तब भी शब्द बिगड़ जाते हैं जैसे 'उस पंजबिण्को बिना मारे न छोड़ूँगा।'।

पर यह बात पढ़े-लिखेकी बोलीमें नहीं होती। रीझ और खीझमें भी वे अपनी बोलचालका ढंग ठीक बनाए रखते हैं।

अनुकरणकी अपूर्णता : कभी-कभी ठीक न बोल पानेसे भी आपामें हेर-फेर हाता है जैसे क्लटरबकगजको लोग लटरभकगज कहते हैं।

इन सब बातोंसे बोलीमें हेरफेर नहीं होता, न बोलियाँ बदलती हैं। इनसे तो कुछ शब्द बढ़ते हैं, कुछ ध्वनियोंमें हेरफेर और बढ़ाव-घटाव होता है, बनावटमें कुछ उलट-फेर हो जाता है, अर्थोंमें अदला-बदली हो जाती है, बोली कुछ बढ़ जाती है, उसके शब्दोंके भंडारमेंसे कुछ सूख या गल जाते हैं, कुछ नये आ पहुँचते हैं। हाँ इन बातोंसे बालियाँ बढ़ जाती हैं, उसमें नयापन आ मिलता है, उनके रङ्ग-ढङ्गमें कुछ चटक आती है।

बाह्य विकास : बोलियोंका दूसरा विकास बाह्य माना जाता है जिसमें (१) शरीर भेद, (२) देश-भेद, (३) दूसरी सस्कृतकी छाप और (४) समाजकी स्थितिकी गिनती होती है।

देह अलग होनेसे बोली अलग होना (शरीर-भेद) : कुछ लोग कहते हैं कि मुँहकी बनावट अलग-अलग होनेसे बालियाँ बदल जाती हैं पर बोलियोंका अर्थ गलसे निकलनेवाली ध्वानकी मोटाई, पतलोपन घरघरापन या भोभरापन नहीं होता। बोली तो ध्वनियोंके उस माने हुए मेलको कहते हैं जिसका अर्थ एक-सी वाली बालनेवाले लोग समझते हो। 'मैं जा रहा हूँ।' इस बातका चाहे कोई रोगी बड़े धीरेसे कहे या कोई पहलवान स्वर चढ़ाकर कहे पर उसका अर्थ एक ही होगा।

देश अलग होनेसे बोलीमें भेद (देश-भेद) : कुछ लोग मानते हैं कि अलग-अलग देशोंके पानी-बयारसे भी बोलियाँ बदलती हैं और इसीलिये दो देशोंकी बोलियाँ अलग-अलग हो जाती हैं। पर यह बात ठीक नहीं है। काशीमें पाँच पीढ़ीसे रहनेवाले मद्रासी लोग अभीतक ठेठ तमिल या तेलुगु बोलते हैं।

कुछ लोग मानते हैं कि उपजाऊ धरतीपर रहनेवालोंको अपनी बोलियाँ सँवारने, मँजने और बढ़ानेका बहुत समय मिलता है। ऊबड़-खाबड़, धरतीवालोंको समय नहीं मिल पाता, इसलिये उनकी बोली पिछड़ी रह जाती है।

संस्कृतिको छाप : कुछ लोग मानते हैं कि रहन-सहन, पढाई-लिखाईमें आगे बड़े हुए लोग पिछड़े हुए लोगोपर झटसे अपना रंग चढा देते हैं। सस्थाएँ और बड़े लोग भी बोलामे नयापन ला देते हैं। ऐसे ही बढी-चढी दो जातियोमे जब मेल-जोल बढ जाता है तो उनकी बोलियोके भी मेल-जोल हो जाता है। पर यह बात भी ठीक नहीं है। दो जातियोके आपसी मेल-जालसे उनमे कुछ विचारोका या अपने-अपने साचने-समझनेके ढगका लेन-देन हो जाता है और उसके साथ कुछ शब्द भी एक दूसरे ले लेते हैं पर बोलीकी बनावटपर इस मेल-जोलकी कोई छाँह नहीं पडती। चीनवालोसे हमारा कितना मेल रहा, यूनानवालोसे हमारा कितना गठ-बन्धन हुआ, उत्तर और दक्खिन भारतका आपसका कितना मेल रहा पर दोनोने एक दूसरेको संस्कृतकी बटियासे परखा समझा, आपसमे अपनी चलती बोलियोको नहीं सिखाया-समझाया।

समाजकी स्थिति : कुछ लोग कहते हैं कि शान्तिके दिनोमे समाज पूरी वाली बालता है। लडाईके दिनोमे लोग हडबडीमे थोडा और झटपट बोलते है क्योकि पूरा बोलनेका समय नहीं रहता। पर यह सब भी झोल बात है। लडाईका प्रचार-साहित्य इस बातका ललकार कर कह रहा है कि यह झूठ है।

अलग या सजग रहनेवालोंकी बोलियाँ नहीं बदतीं या बदलतीं : बालियोमे बढाव-कैलाव तभी आता है जब वे दूसरी-दूसरी जातियो या देशवालोसे अपना हेल-मेल बढावें। जो लोग एस्किमो या जगली जातियोके ढगसे सारे ससारसे अलग अपने नन्हेसे संसारमे घिरे-मुँदे रहते हैं उनकी बोली ज्योकी त्यो बँधी-घुटी-जकडी रहती है, आगे नहीं बढ पाती। इसी ढगसे जहाँ लोग अपनी बोली ठीक बनाए रखनेके लिये चौकन्ने रहते हैं, भूल होते ही टोक देते हैं (जैमे वेद-पाठवाले) या व्याकरणके फन्देमे ऐसा कस देते हैं कि वह टससे मस न हो (जैसे संस्कृतवाले) तब भी बोलीमे बढाव-छँटाव नहीं होता। पर इसका यह

अर्थ नहीं कि वे सिमिट-सिकुडकर भोड़ी बनी रह जाती हैं। वे खिलती हैं और अपनेमे ही नया नया सुहावनापन लेकर फलती-फूलती चलती हैं।

ज्योंके त्यों (तत्सम), बिगड़े हुए (तद्भव), सुधारे हुए, देशी (देशज), परदेशी और नए गढ़े हुए (नव-घटित) शब्दोंसे भाषा बढ़ती है : हम बता चुके हैं कि बालीके बढावको बदलना नहीं कहत। यह बढाव ऐसा होता है कि (क) किसी बोलीका कोई शब्द ज्योका त्यो (तत्सम) चलाया जाय जैसे कृष्ण, (ख) चलनेमे आकर शब्द बिगड जाय जैसे कृष्णका कान्हा, (ग) बिगाडकर रक्खा हुआ नाम हा सुधार लिया जाय जैसे सेगाँवका सेवाग्राम, (घ) देशी चलते शब्द ले लिए जायँ जैसे छाछ, (ङ) विदेशी शब्द अपना लिए जायँ जैसे कोट, टिकट, बटन, (च) नये शब्द गढ़े जायँ जैसे बाईसिकिलके लिये ट्विचक्री।

शब्दोंमें शक्ति भर देनेसे भी बोली बढ़ती चलती है : पर किसी भी बालीका सच्चा बढाव तब होता है जब अच्छे सुलफे हुए कवि, शब्दोमे नया जादू या कुछ सलोनापन भर कर रङ्ग-ढङ्गके मेलसे शब्दोके अर्थोमे नयापन ला दे या एक ही बातको कई ढङ्गसे कहनेकी चलन निकाले। 'बयार चल रही है' वाक्यको इतने ढंगोसे कहना बोलीका खिलाव और बढाव ही है—(१) पवन घूमने निकल चला, (२) वृक्षोकी शाखाओपर पवन झूलने लगा, (३) फूलोंकी सुगन्ध पवन बाँटता फिरने लगा, (४) मलयका दूत आ पहुँचा, (५) तनमे फुरफुरी जागने लगी।

खुल, खिल, घिस, मिट, रुक, मिल, सुधर या बिगड़कर बोली अपना रङ्ग-ढङ्ग बदलती चलती है।

खुलना : विकास—ससार भरकी बोलियोंकी परख करनेपर जान पड़ता है कि कुछ बालियों तो बराबर खुलकर बढ़ती गईं, जैसे प्राकृत भाषाएँ।

खिलना : विलास—कुछ बोलियाँ एक रूपमें ढली हानेपर भी अपनेमें बराबर नयापन लाती रहती हैं जैसे सस्कृत।

रुकना : विराम—कुछ बोलियाँ किसी नामी मनुष्य के नामपर चलती तो हैं पर उसकी आँख मुँदते ही वे बँधी पडी रह जाती हैं, जैसे पालि ।

घिसना : ह्रास—कुछ बोलियाँ घिसते घिसते अपना ढाँचा बदल लेती हैं जैसे हिन्दी, जिसमे सस्कृतका 'कर्म', पालि और प्राकृतमे 'कम्म' होकर हिन्दीमे 'काम' हो गया । सस्कृत के 'रामः' रामौ, रामाः के तीन वचनोके बदले दो ही वचन रह गए ।

मिटना : नाश—कुछ बोलियाँ खिलती तो बडे तपाकसे हैं पर अपने बोलनेवालोके साथ ही मर-मिटती हैं जैसे मिस्त्रकी पुरानी बोली ।

बिगाड : विकार—कुछ बोलियाँ गँवार, उज्जड, अपठ और नथू-बुद्धके पल्ले पडकर बिगाड जाती हैं जैसे कैटनकी पिडगिन अग्नेच्ची या उत्तरप्रदेशके पूर्वी गाँववालोकी हिन्दी, जो कहेंगे—'तनी लोटवा उठा दीजिए, बिल्डिगिया अभी नहीं बनी है, हम उन्हे देखे रहे, हाथी जा रही है या बैसवाडीमे जैसे कोट और लोटा भी काट और ल्वाटा हा जाते हैं ।

मिलावट : मेल—कभी-कभी कई बोलियोके मेलसे बाली अपना रङ्ग-ढङ्ग बदल लेती है जैसे उत्तरप्रदेशका रहनेवाला भी बर्बईमे जाकर कहने लगता है—तुम कबी (कब) आया । एकवीकू पगार मिलनेका है, तबी खोलीका भाडा तुमकू देगा । उदर तुमारा ओरत पडेली है । [तुम कब आए ? पहलीको वतन मिलनेवाला है, तभी कोठरीका किराया तुम्हे दूँगा । उधर तुम्हारी स्त्री पडी है ।]

सुधार : सस्कार—कभी-कभी पढ़े लिखे लोग बोलीको बिगाडी देखकर उसे अपने ढङ्गसे सुधार देते हैं जैसे एक कविने अपने गाँव डोमराँवका नाम दुमग्राम रख लिया । कभी-कभी जिन शब्दोसे चिढ़ हाती है या जो फूहड लगते हैं उन्हे सुधार लिया जाता है जैसे काशीके डफरिन ब्रिजको बदलकर मालवीयपुल बना दिया, चिरकुटरामका नाम चिरर्जालाल रख दिया या लाहोर (ला+होर=और लानेवाला, अधिक लानेवाला, समृद्ध) को सुधारकर लवपुर कहने लगे ।

ध्वनि, शब्द, वाक्य और अर्थ, सभीमें हेर-फेर होता है : बोलियोंमें इतना उलट फेर उनकी ध्वनि, शब्द, वाक्योकी बनावट

और अर्थ सभीमे होता है। एक ही देशमे, एकसे रहन-महन, करम-धरमवाले लोग पजाबमे कई प्रकारकी पजाबी, राजस्थानमे कई प्रकारकी राजस्थानी, गुजरातमे गुजराती, महाराष्ट्रमे मराठी, उत्तरप्रदेशमे ब्रज, अवधी और भोजपुरी, बिहारमे भोजपुरी, मगही और मैथिलीके साथ सथाली, उड़ीसामे उड़िया, बंगालमे कई प्रकारकी बँगला, आसाममे असमिया, हिमालयकी तराई और उसकी ढालपर न जाने कितने रङ्ग-ढङ्गकी पहाड़ी बोलियाँ बोलते हैं। आप योरपमे चले जाइए तो वहाँ आपको एक कैस्पियन सागरके चारो ओर उकानी (रूसी), काकेशी, आर्मीनी, तुर्की, बलगोरी और रूमानी बोलियाँ सुनाई पडेगी। स्पेनमे जाइए तो उसके प्रबमे समुद्रके किनारेकी पट्टापर कतलान वाली जाती है, पच्छिमी समुद्रकी पट्टीपर पुत्तगाली और गलीकन और पूरब-उत्तरके कोनेपर फ्रांस और स्पेनके बाडेपर बास्क बोली जाती है। अर्थात् एक देशमे भी बहुत पास-पास रहनेपर भी बोलियाँ बदली हुई हैं। उधर अफ्रीकामे आपको एक नई बात देखनेको मिलेगी कि धुर दक्खिनी अफ्रीकामे बन्तुका बोलबाला है। अफ्रीकामे पच्छिमसे लगभग पूरबतक सूदानी और गिनिया और उत्तरमे सेमेटिक-हेमेटिक बोलियाँ बाली जाती हैं। क्या बात है कि इतने बडे अफ्रीकामे कुल गिना-चुना पाँच छः बोलियाँ और यूरोपमे पचासों बोलियाँ। कभी आपने सोचा है ऐसा क्यों हुआ ?

समुद्र, पहाड, नदी और मरुभूमिके बीचमें पड़नेसे बोलियाँ अलग-अलग पनपी।

अभा सौ-दो-सौ बरससे ससारके सब देशोमे आपसमे मेल जोल, आना-जाना अधिक बढ़ा है। इससे पहले भी एक देशके लोग दूसरेपर कभी-कभी धावा-चढाई करते रहे और व्यापारी लोग तो चीन, भारत, अरब, मिस्र, रोम सबको एक किए हुए थे, पर ऐसे लोग बहुत थोड़े होते थे जो अपने प्राण हथेलीपर लेकर जलसे या थलसे, पालवाली नावों या ऊँट-घोड़ोपर चलकर समुद्री डाकुओं, चोरो और बटमारोसे

लड़ते-भिड़ते एक देशका माल दूसर देशमे लाते ले-जाते थे। इन्होने इतना तो किया कि एक देशके कुछ व्यापारमे आनेवाले शब्द दूसरे देशमे ला पहुँचाए। यो भी मैदानोकी घुमन्तू जातियोको छोड़कर दूसरे लोग समुद्र, पहाड, नदी और रताले मैदानोको लाँघते-तक नहीं थे। वे अपने घेरेमे, अपने खाने-पीने-रहनेका सुपास बनाकर कुर्वेके मेढक बने पड़े रहते थे। इसीलिये हम देखते है कि जहाँ अफ्रीका जैसे लबे मैदान है वहाँ दूरतक एक बोली है, जहाँ बहुतसे नद, पहाड, समुद्र है वहाँ बालियाँ भी बहुत है और एक घेरमे रहनेसे उतने घेरेकी बोली भी एक हो गई है चाहे वह घेरा छोटा हा या बडा।

बोलियाँ सब अलग-अलग हैं : बोलियोकी छानबीन करनेवाले लोग मानते है कि बोलियोके कुछ इने-गिने ठड्ड, परिवार या टोलियाँ हैं जैसे हिन्द योरोपी^१ हेमिटी-सैमिटी, ऊराल-अल्ताई, चीन-तिब्बती, जापान-कोरियाई, द्राविडी, मलायवी-पोलिनेशियाई, सूडानी-गिनाई बन्तू, होतेनतोत-बुशमैनी, आस्ट्रेलियाई और पापुआ, अमरीकी-हिन्दियाई और एस्किमो मुडा-मोनरुमेर, बास्क, हाइपरबोरी, कार्केशियाई, ऐनू। पर यह बात ठाक नहीं है। हिन्द-योरोपी बोलियोमे जो पिता माता, भ्राता, गौ जैसे नाम कुछ घिसे-रगडे रूपमे मिल जाते हैं उसीपर बोलियोकी छानबीन करनेवाले लोगोने अटकल लगाई कि ये सब एक ठड्डके लोगोकी ही एक बोली रही होगी। सच पूछिए तो अलग-अलग देशोमे अलग-अलग बोलियाँ अपनेसे उपर्जी पर उन सभीपर एक ऐसी बोली बोलनेवालोंका हाथ रहा जो उनसे बहुत समझदार, पढे लिखे, कामकाजी और सब बातोमे बढे चढे रहे हैं जिन्हे या तो और देशवालोने बुलाया या उन्होने औरोपर चढाई की या ससार भरका भला, सुखी,

१ हिन्द-योरोपी बोलीके परिवारका नाम कुछ लोगाने इन्डो योरोपीयके सँचेपर ढालते-ढालते 'भारोपीय' कह डाला पर यह शब्द अशुद्ध है। अग्रेजीके इड और योरोपीय दोनो शब्द पूरे है, भारोपीयमे एक भी पूरा नहीं। यह भार और ओपीय क्या बला है ?

समझदार और सुघर बनानेके लिये वे ही अलग-अलग देशोमे पहुँच गए । मनुस्मृतिका यह श्लोक यों ही नहीं लिख मारा गया है—

एतद्देशप्रसूतस्य सकाशादग्रजन्मनः ।

स्वं स्वं चरित्र शिष्टैरन्यथिव्या सर्वं मानवाः ॥

[इस देश (भारत) मे जन्म लेनेवाले ब्राह्मणोने धरतीपरके सब लोगोको अपनी चाल-ढाल सिखाई ।]

इसपर हमे ध्यान देनेसे समझमे आ जायगा कि यहाँके लोग दूसरे देशोमे गए और उन्हे अपना रहन-सहन, चाल-ढाल सिखानेका जतन करते रहे । इस जतनमे वे लोग जहाँ-जहाँतक पहुँच पाए वहाँ-वहाँ घरेलू काम-काज और घर-गृहस्थीमे काम आनेवाले सब शब्द देते आए । इसलिये यह कहना भूल है कि एक बोली बोलनेवाले लोग ही फैलकर जहाँ-जहाँ जिस-जिस देशमे रहने लगे वहाँ-वहाँके पानी-बयारकी छायामे उनकी जीभने वैसा-वैसा रंग पकड़ लिया और एक ही बोलीसे बहुतसी कुछ-कुछ मिलती-जुलती बोलियाँ बन गई । सच्ची बात यह है कि नदी, पहाड़, बालूपाट (मरुभूमि) और समुद्रमे घिरे एक-एक घेरेके रहनेवाले लोगोकी बोलियाँ पहलेसे ही अलग-अलग थीं, पर उनपर चढ़ाई करके उन्हे जीतनेवाले लोगोने या बाहरसे आकर उन्हे सिखाने-पढ़ानेवाले लोगोने उन्हे कुछ शब्द दे दिए और कहीं-कहीं तो पूरे देशकी बोली बदल दी जैसे अमेरिकाके हबशियोकी बोली योरोपवालोने बदल दी । इसलिये जिन बोलियोमे आपसमे मिलते जुलते बहुतसे शब्द दिखाई-सुनाई पड़ते हैं उन्हे एक परिवारका माननेकी भूल नहीं करनी चाहिए, वे केवल एक बोली या भाषाकी धौसमे कभी रह चुकी हैं । इसलिये एक-एक बोलीकी धौससे बोलियोका एक-एक परिवार बना, एकसे सबका पसारा नहीं हुआ ।

अभीतक तो सब यही मानते थे कि एशियाके बीच पामीरके पठारसे आर्य लोग जब ठढसे ऊबकर, बढकर इधर-उधर फैले तब अपने साथ अपनी बोलियाँ लेते गए और जहाँ-जहाँ बसे वहाँ-वहाँकी धरती, पानी और बयारसे बोलियोमे हेर-फेर हो गया । पर यह सब ठीक नहीं है ।

कैस्पियन सागरके चारो ओर एक सी धरती-बयार हानपर भा वहाँ कई बोलियाँ बाली जाती हैं और इसीलिये कि पहाडो और नदियोने उनके बीच भेद डाल दिया है। इसे हम दूसरे ढगसे भी समझा सकते हैं। आप हिन्दीमे कहते हैं 'रामका घोडा'। इसे उत्तर भारतके विभिन्न प्रदेशोमे इस प्रकार कहा जाता है—

सिन्धमे रामऽजो घोरो, पंजाबमे रामदा घोड़ा, राजस्थानमे रामरो घोड़ा, गुजरातमे रामनो घोडो, ब्रजमे रामकौ घोरौ, बैसवाडीमे रामकै ध्वारा, भोजपुरीमे राम कऽ घोडा, बँगलामे रामेर अश्व, मराठीमे रामचा घोडा। इनमे राम और घोडा तो नाम हैं पर इनका आपसका मेल बतानेवाली ध्वनियोमेसे सिन्धीके 'जो'को छोड़कर दा, रो, नो, कौ, कै, कऽ, एर, चा क्या संस्कृतके 'स्य' के बिगड़े रूप हैं। इसका सीधा-सादा अर्थ यह है कि ये सब बोलियाँ अपने-अपने घरेमे अपने-अपने ढगसे बोली जाती रही हैं और उनकी बनावट भी अपनी अलग ही रही पर संस्कृत बोलनेवाले आर्योंने उनपर अपनी ऐसी धाक जमाई कि उन्होंने संस्कृतसे न जाने कितने शब्द ले लिए, यहाँतक कि बँगलामे संस्कृतके अस्मीसे पचासी सैकड़ेतक शब्द भर गए और हिन्दीमे अब भरते जा रहे हैं पर मराठी और गुजराती अपना-अपनापन यहाँतक बनाए हुए हैं कि कुर्सी जैसा बहुत मुंहचढ़ा शब्द भी मराठी बोलीकी अपनी ढलनमे खुरची बन गया है और गुजरातमे घड़ी अब भी घडियाल बनी हुई है।

कभी-कभी किसी एकने या कइयोने मिल-जुलकर यह समझा कि जो बोलियाँ चल रही हैं वे ठीक नहीं, इन्हे बदला जाय जैसे जमेनाफने एस्पेरंटो चलाई।

कभी-कभी कोई इतना बड़ा धाकड़ मनुष्य हो कि उसकी बातको लोग आँख मूँदकर मान लेते हो तो वह भी नई बोली बनाकर चला सकता है, जैसे गौतम बुद्धने संस्कृत-मागधीको मिलाकर पालि चला दी और गाँधीजी भी हिन्दी, उर्दू, फारसीका रलगड्डम करके हिन्दुस्तानी चलाना चाहते थे। पर ऐसी बनावटी बोलियोको कुछ लोग भले ही बोलते-लिखते रहे पर वे बहुत पनपती नहीं।

कुछ पढ़े-लिखे लोग अपनी नई सूझ-बूझक बलपर भी कोई नई बोली बना देते हैं जैसे जर्मनीमें श्लेयरने बोलाप्यूक बनाई, इतालियाके पेआनोने इंटरलिगुआ (या लातिनो सिने फ्लेक्सिओने) चलाई, जेस्पर्सनने नोवियाल बनाई और हौग्बेनने इन्तेरग्लौसा ढाली । पर ऐसी बोलियाँ भी बनकर रह गई , चल नहीं पाईं । हाँ, जब बहुतसे लोग अनजानमें किमी बोलाको बिगाड़कर चलाने लगते हैं तब भी वह चल निकलती है जैसे कैटनमें 'पिडगिन' अंग्रेजी (चीनी अंग्रेजी), पर वह भी कुछ व्यापारियोंके घरेमें ही बँधी रह गई, उसका पसारा नहीं हो पाया ।

जीतनेवाले, पढ़े-लिखे या बड़े लोग बोलियाँ बदल देते हैं ।

अतः पानी-बयार या धरती बदलनेसे बोली नहीं बदलती । बोली तो तब बदलती है जब कोई जाति दूसरोको जीतकर वहाँ अपनी बोली चला दे या पढ़े-लिखे सुघर लोग अपने रहन-सहन और पढ़ाई-लिखाईसे दूसरोपर धाक जमाकर उनकी बोली सँवार-सुधार या बदल दें या कोई बड़ा मनुष्य अपनी धाकसे नई बोली बना दे या कुछ लोग मिलकर सबके काममें आनेवाली बोलियोंको मिला-जुलाकर एक नई बोली गढ़ दें । बोलियोंके बदलते रहनेकी वस इतनी कहानी है । ये जो थोड़े-बहुत शब्द इधर-उधरसे आते-जाते, चलते-मिटते रहते हैं इनसे कोई बोली बदलती नहीं, इनसे ता बोली मोटी हाता है और नई रगत पकड़तो चलता है ।

अब आप समझ गए होंगे कि—

१—बहुतसे लोग यह मानते हैं कि शब्दोंको बहुत काममें लानेसे, किसी ध्वनिपर बल देनेसे, रीझने-खीझनेसे, बालनेकी सुविधा ढूँढ़नेसे, मनकी चाल बदलते रहनेसे, ठीक-ठीक सुन न पानेसे, धरती-पानी बयार, रहन-सहन, संस्था, बड़े लोग, जातियोंके मेल और बालनेके ढंगमें अलगाव होनेसे बोलियाँ बदलती हैं । पर हम यह सब नहीं मानते क्योंकि—

२—सबसे अलग रहनेवाले और बोलचालमें चौकन्ने रहनेवाले लोगोंकी बोलियाँ नहीं बदलती ।

- ३—किसी बोलीके ज्योके-त्यो शब्द काममे लानेसे विगडे हुए शब्दोको चलानेसे, देसी-परदेसी या नए गढ़े हुए शब्दोके मेलसे भाषा बढ़ती चलती है ।
- ४—शब्दोमें नए अर्थोका बलभर देनेसे भी बोली बढ़ती और खिलती चलती है ।
- ५—समुद्र, पहाड, नदी और रेतीले मैदानोमे अलग-अलग बसनेवाले लोगोकी बालियाँ अलग अलग रहीं और बोलियाँ सब अलग-अलग ही हैं ।
- ६—किसी एक बोलीकी धाकते दूसरी बोलियोके शब्दोमे हेर-फेर हुआ पर उनका निकास एक बोलीसे नहीं हुआ ।
- ७—जीतनेवालोने, बडे लोगोंने और अच्छे पढे-लिखे पढितोने बोलियोमें हेरफेर भी किया है और नई बोलियाँ भी चलाई ।

४

भाषा, विभाषा और बोलीका झमेला

आप ध्यान लगाकर अपनी एक दिनकी बोलीका छानबीन करें तो आपको जान पड़ेगा कि आप दिन भरमे न जाने किने ढगकी बोलियाँ बोल लेते हैं । आप जिससे बात करते हैं उसीकी ढलनपर आपकी बोली ढलती चली जानी है ।

भाषा, विभाषा और बोली : लोग किसी भी बोलीके तीन साँचे मानते है—भाषा, विभाषा और बोली । पर भाषा और बोलीमे क्या भेद हुआ ? भाषा संस्कृतका शब्द है, बोली उमका अर्थ है, उल्था है, भाषाका देसी नाम है । यह तो ऐसा ही हुआ कि बादल तीन ढंगके होते हैं—एक मेघ, दूसरा जलवर, तीसरा वादल । इसलिये यह भेद ठीक नहीं है ।

भाषा : इन लागोका कहना है कि बोलियोके जो ठ या परिवार बाँधे गए हैं उनमेसे एक-एक ठट्ट या परिवारमे कुछ भाषाओके घेरे होते हैं ।

एक-एक भाषाके घेरेमे आपसमे बहुतसी मिलता-जुलती भाषाएँ होती हैं। इन भाषाओमेसे एक-एक भाषाकी बहुतसी एक-दूसरीसे मिलती-जुलती (सजातीय) विभाषाएँ होती हैं, और फिर एक-एक विभाषाकी बहुतसी बोलियाँ होती हैं।

बोली : ये लोग बोलचालके उस ढगको बोली कहते हैं जो हम अपने घरमे बिना मिलावट, बनावट, आदर या सजावटके बोलते हैं या बिना किसी ढोग या दिखावटके अपने साथियो, नौकरों या बहुत मेल-जोलके लोगोसे बोलते हैं। इसे अंग्रेजीमे लोग पटवा (पेटवा नहीं) कहते हैं।^१

विभाषा : विभाषाका घेरा बोलीके घेरेसे बड़ा होता है। धरतीके एक बड़े घेरेमे (प्रान्त या उपप्रान्तमे) बोलचाल और पोथी लिखनेके काममे आनेवाली भाषाको विभाषा कहते हैं। इसे अंग्रेजीमे डायलेक्ट कहते हैं। हिन्दीके कुछ लेखक इस विभाषाका उपभाषा, बोली या प्रान्तीय भाषा भी कहते हैं।

राष्ट्रीय भाषा या टकसाली भाषा : अलग-अलग अपने-अपने प्रदेश, प्रान्त या राज्यमे अपनी-अपनी विभाषाको काममे लानेवाले लोगोमेसे पढ़े लिखे लोग जब आपसकी लिखा-पढी, चिट्ठी पत्री, काम-काजके लिये किसी एक विभाषाको अपना लेते हैं तब वही भाषा [राष्ट्रीय भाषा या टकसाली भाषा या लैंग्वेज या कोइने भाषा] कहलाने लगती है। यह भाषा पढ़े-लिखे लोगोके हाथमे पडकर इतनी पक्की होकर मंज जाती है कि यह विभाषाओपर भी अपना रंग चढाने लगती है और कभी-कभी तो किसी एक विभाषाको पूरा डकार जाती है। विभाषाएँ भी अपनी इस रानी भाषाका भंडार भरती रहती है और जब किसी हलचल या उथलपुथलसे भाषाकी कडियाँ बिखरने लगती हैं तब विभाषाएँ अपने-

१. 'पटवा' शब्द फूहड़ (ग्राम्य तथा अश्लील) या किसी एक छोट्टेसे घेरे (प्रदेश) में काम आनेवाली बोलीको कहते हैं। अंग्रेजीमें इसे 'वल्गार ऐंड प्रोविंशियल डायलेक्ट' कहा है जैसे—'चलकर भोजन कर लीजिये' को मेंस्टकी ग्राम्य भाषामें कहेंगे 'चलकऽ हूर क्यूँ नी लेत्ता।' यह पटवा है।

अपने घेरेमें फिर अपनापन लेकर उठ खड़ी होती हैं। अपने घेरे (प्रान्त)-में विभाषाका पूरा राज होता है पर भाषा तो दूसरोके बनाए तभी बनती और बढ़पन पाती है जब १ कोई राजा उसे गद्दीपर बैठा दे या २ लोग मिलकर उसे तिलक दे दें या ३ लिखने-पढ़नेवाले उसे सिर चढा लें या ४ कोई नया धर्म चलानेवाले लोग उसे अपने काममें लाने लगें।

भाषा, विभाषा और बोली : इनका कहना यह है कि एक ठौरपर आपसमें घरेलू और आपसी ढंगसे बोलचालमें काम आनेवाली बोलीको बोली, एक प्रान्त या प्रदेश बोली जानेवालीको विभाषा और राज-काजकी या पढ़े-लिखे लोगोके बीच लिखा-पढ़ीकी बोलीको भाषा कहना ठीक होगा। इस कसौटीसे हिन्दी, बँगला, मराठी और गुजराती तो भाषाएँ हैं, अवधी, ब्रज, भोजपुरी और राजस्थानी विभाषाएँ हैं, बनारसी और बैसवाड़ी बोलियाँ हैं।

भाषा और बोली : कुछ लोगोका कहना है कि बहुतसे गाँव मिलकर जो एक सी बोली बोलते हैं, उसे बोली कहते हैं और इन सब अलग-अलग बोली बोलनेवालोमें पढ़े-लिखे लोग आपसकी चिट्ठी-पत्री और लिखा-पढ़ीमें जो बालते-लिखते हैं उसे भाषा कहते हैं।

इन लोगोका कहना है कि जब एक दूसरीसे मिलती-जुलती बोलियोंमेंसे कोई बोली इतनी चलने लगे कि राजकाज, चिट्ठी-पत्री, लिखा-पढ़ी, कथा-कहानी और पढ़े लिखे लोगोकी बालचाल उसीमें होने लगे तो वह भाषा बन जाती है।

ये लोग मानते हैं कि कोई बोली तब भाषा बन जाती है जब—

१. वह राजदरबारकी, राजधानीकी और राजकाजकी बोली हो जाय,
२. उस बोलीमें बहुत-सी पोथियाँ लिखी जाने लगें, ३. उस बोलीके बोलनेवाले लोग दूसरोपर अपना राज जमा लें, और ४ पुराहित लोग उस बोलीको काममें लाते हों जैसे रोमके पादरियोने इतालवी बोलीका भाषा बना दिया।

भाषा और बोलीमें भेद : इन लोगोने भाषा और बोलीमें चार

भेद बताए हैं—

१. बोलीका घेरा छोटा होता है, भाषाका बड़ा ।
२. एक भाषाके घेरेमें बहुत-सी बोलियाँ आ सकती हैं पर एक बोलीके घेरेमें कई भाषाएँ नहीं आती ।
३. एक भाषाकी दो बोलियाँ बोलनेवाले आपसमें एक दूसरेको समझ लेते हैं पर एक भाषा जाननेवाला दूसरी भाषाको कठिनाईसे समझ पाता है ।

४. कोई बोली बहुत बढ़कर भाषा भी बन जाती है जैसे ब्रज भाषा कभी रही, पर भाषा बढ़कर भाषा ही रह जाती है, वह घटकर बोली नहीं बन सकती ।

सबकी बोली [ग्रामाणिक या स्टैंडर्ड भाषा] : जब कई बोलियाँ बोलनेवाले मिलकर आपसकी लिखा-पढ़ी, चिट्ठी-पत्री, कथा-कीर्त्तनके लिए कोई एक बोली अपना लेते हैं तब वह सबकी बोली [ग्रामाणिक या उदात्त भाषा] बन जाती है । इस सबकी बोलीको बनाने-सँवारनेमें पोथी लिखनेवालोंका बड़ा हाथ रहता है । ये लोग जैसी बानी गढ़ते चलते हैं वह लागोकी जीभपर चढ़कर एक कानसे दूसरे कामेन जा-जाकर सधती चलती है ।

सबकी बोली या भाषा : कभी कभी राज चलानेवाले भी अपने राजको कुछ प्रान्तों, राज्यों या प्रदेशोंमें बाँट देते हैं और एक-एक प्रदेशके राज्जाजके लिये वहाँकी बोली अपना लेते हैं । बस उतने चक्रके लिये वही सबकी बोली या भाषा बन जाती है । ऐसी भाषाएँ अपने-अपने घेरेमें बँधी रहती हैं और जैसे-जैसे ये घेरे छोटे-बड़े होते रहते हैं वैसे-वैसे उस भाषाका घेरा भी छोटा-बड़ा होता रहता है ।

कभी-कभी किसी भाषाके बोलनेवाले जब किसी राजाकी चढ़ाई, भूकम्प, भुखमरी, बाढ़, लूट-पाट, मार-काट-जैसी उथल-पुथलोंमें इधर-उधर भटककर जा पड़ते हैं तो उनकी भाषा भी बिखर जाती है जैसे पकिस्तान बननेपर सिन्धी भाषा बिखर गई । जो सिन्धी जिस भाषाके घेरेमें पहुँचा उसने उस भाषाको अपना लिया ।

जब कोई भाषा सबकी बोली बन जाती है तब वह अपने चारों ओरकी छोटी-मोटी बोलियोंको अपनेमे समा लेती है क्योंकि उन छोटी-मोटी बोलीवालोंको यह लोभ होने लगता है कि हम भी दूसरोसे अच्छे, पढ़े-लिखे और सुघर समझे जायें। इसलिये वे लोग अपनी घरकी बोली छोड़कर भाषामे ही कामकाज करने और बोलने-चालने लगते हैं। हाँ, इतना तो होता है कि ये नये मुँडे हुए चेले भाषापर अपनी बोलीका रंग चढ़ाए रहते हैं जैसे मेरठवाला 'पानी गिरा दो' को कहेगा—'पानी गेर दो'। यह अपनेपनकी छाप लग ही जायगी।

भाषा या सबकी बोली बहुत बोल-चालमे आनेसे अपना पुरानापन बनाए रखती है और जितने ही बड़े घरेमे वह बरती जाती है उतना ही उसका पुरानापन बना रहता है। जब कोई भाषा, लिखनेवालोंके हाथमे पड़कर अपनी बनावट और गढ़न ठोक कर लेती है तब उसमे बहुत हेरफेर नहीं होता और वह अपना पुरानापन बनाए रखती है। हाँ, इतनी बात होती रहती है कि जब-तब लिखने-बोलनेवाले अपने-अपने समयकी छाप भी डालते रहते हैं जैसे 'जावैगा, जाएगा और जायेगा' के बदले अब 'जायगा' चलने लगा। कभी-कभी किसी भाषाके बोलनेवाले इतने चौकन्ने और सचेत रहे हैं कि उन्होंने अपनी भाषाकी गढ़न और बनावट ठीक रखनेके लिये ऐसे गुर बनाए, जुगत निकाली और उन्हें एक गलेसे दूसरे गलेमे ऐसा ढाला कि सैकड़ों सदियोंमे भी वह आजतक व्योकी त्यो बिना बिगड़े बनी चली आई है जैसे वेदकी संस्कृत।

विशिष्ट भाषा—हम लोगोमे पढ़े-लिखो, गाँववालों और हाट-बाटके लोगोकी बोलियोंसे अलग उन लोगोकी बोली भी बन जाती है जो किसी एक धन्धेमें लगे रहते हैं जैसे—जनेऊ-ब्याह करनेवाले पंडितोकी, चकीलोकी, पडोकी, व्यापारियोंकी या रेलवालोंकी बोली, जैसे—
(अ) यज्ञोपवीत संस्कारके लिये संस्कार-पद्धतिकी पोथी, पंचवल्हव, धूप-दीप-नैवेद्य, कलश, रोरी-नारा, दक्षिणा, ऋतुफल, पंचगव्य, पलाशदंड, मृगझाला आदिका प्रबन्ध कर लेना। [पंडितोंकी भाषा]

(आ) मुहरिरसे जबाबदावा लिखवाकर उसपर स्टाम्प लगवा लीजिए और अपने पैरोकारसे कह दीजिए कि गवाहानको तलब करानेके लिये सम्मन निकलवाए क्योंकि फरीक अव्वलने अर्जीदावेमे जो जुर्म लगाए हैं उनकी सफाईके लिये पुख्ता बयान होने चाहिएँ । [वकीलोकी बोली]

(इ) माम्नी ठिलल हौ, हत्थूकऽ डौल है । (यजमान फँसा है, पाँच रुपयेकी आशा है ।) [काशीके पडोकी बोली]

(ई) पाँचपर सौदा हो गया है । अधन्नी बट्टेपर माल निकाल दिया । बाडीका चलान आनेपर दुअन्नी रुपयेकी बचत है, उसमे जो मिल जाय । कच्ची बही, रोकड बही और खाता मुनीमजीसे मिलवा लो, जो दो-चार पाई न मिले उसे बट्टे खाते डाल दो । [व्यापारियोकी बोली]

(उ) दू डाउनका लैन क्लीअर हो गया है । गोला तैयार है । पैंटमैनसे कहो सिगल दे दे । ब्रेकके चारो अदद अलग करो । [रेलवालोकी बोली]

(ऊ) सन्डेके एअर-मेलसे जो मैने अपने फौरेन् फ्रेन्ड्ससे लैटर्स रिसीव किए हैं उनके कन्टेन्ट्सको केअरफुली स्टडी करके मैने यह कन्क्ल्यूजन ड्रौ किया है कि काश्मीर प्रौब्लम अब इन्टरनैशनल लैविलपर ही सैटिल हो सकेगा । [अंग्रेजी पढे-लिखोकी बोली]

अलग-अलग काम-धन्धोमे काम आनेवाले शब्दोकी भरतसे भाषामे एक अपना निरालापन (विशिष्टत्व) भले ही जान पडता हो पर उससे बोलीके ढाँचेमे कोई हेर-फेर नहीं होता ।

विकृत बोली [बिगाड़ी हुई]—कभी-कभी लोग जान-बूझकर हँसी-ठट्टेमे कुछ शब्द तोड़-मरोडकर चला देते हैं जैसे—खटोलको खटोलना, नाकको नकिया, बडी पगडीको पगगड, पैरोको चरनदास जोड़ या खुर कहने लगते हैं ।

रहस्यात्मक प्रभाव [भेदभरी बनावट]—अपनेसे बडोका आदर दिखानेके लिये और कभी-कभी अपने बडप्पन या छोटपनको अलग रखनेके लिये भी बोलीमे कुछ भेद पड जाता है जैसे 'करीब' नामके

जंगली लोगोमे पुरुषोकी बोली अलग और स्त्रियोकी अलग होती है ; जावाके बड़े लोग 'झोको' बोलते हैं और छोटे लोग 'क्रोमो' ।

कुछ लोगोने मूल भाषा, बोली, राष्ट्रभाषा, आदर्श-भाषा, विशिष्ट भाषा और कृत्रिम भाषाके नामसे बालीके बहुतसे रूप गिनाए हैं ।

मूलभाषा—वे मानते हैं कि सब बोलियोंकी एक मूल भाषा या सबसे पहली बोली रही । उसके बोलनेवाले जब खानेपीनेकी कमीसे और बहुत बढ़ जानेसे ऊब चले तो वे इधर-उधर फैलने लगे और जहाँ-जहाँ वे पहुँचे वहाँके पानी-बयारने उनकी बोलियोंमे हेर-फेर कर दिया ।

बोली [डायलेक्ट या उपभाषा]—बोली या उपभाषा उस छोटे घेरेकी बोलीको कहा जाता है जिसके बोलनेवालोके बोलनेका ढंग एक-सा हो और जिसमे शब्दों और वाक्योंकी बनावट, काममे आनेवाले शब्दोंका भंडार और शब्दोंके अर्थोंमे कोई अलगाव न दिखाई देता हो ।

राष्ट्रभाषा—जब कोई बोली बढ़ते-बढ़ते राजकाजके काममे भी आने लगती है, यहाँतक कि एक देशके उन घेरो (प्रदेशो) मे भी राजकाजमे काम आने लगती है जहाँ दूसरी बोलियाँ बोली जाती हैं, तब वह राष्ट्रभाषा बन जाती है जैसे 'हिन्दी' आज राष्ट्रभाषा हो गई ।

आदर्श [स्टैंडर्ड] भाषा—अलग अलग बोलियाँ बोलनेवाले लोग आपसकी लिखा पढ़ी, चिट्ठी पत्री, काम-काजके लिये जो बोली अपना लेते हैं वह आदर्श भाषा हो जाती है जैसे—राजस्थानी, पंजाबी, ब्रज, अवधी, मगही, भोजपुरी बोलियाँ बोलनेवालोंने नागरीको आदर्श भाषा मान लिया है ।

विशिष्ट भाषा—अलग-अलग काम-धन्धे करनेवालोंकी एक अपनी बोली अलग बन जाती है जिसे विशिष्ट भाषा कहते हैं जैसे ऊपर समझाई हुई कचहरी वालोंकी, व्यापारियोंकी, पंडितों आदिकी बोली ।

कृत्रिम भाषा या गुप्तभाषा [चोर-बोली]—चोर, डाकू, या राजकाजी लोग अपनी बातको सबकी समझसे दूर रखनेके लिये या खेलवाड़मे लोग अपनी अलग बनावटी बोली बना लेते हैं वह कृत्रिम या

बनावटी बोली कहलाती है, जैसे काशीके पडोकी बोली—‘रवा बरी कऽ बरंगा बिलौले आवऽ ।’ [एक अधेलेका पान लगवाते आओ ।]

सार्वभौम [संसारकी भाषा]—कभी-कभी सबके काममें आने-वाली एक पूरीकी पूरी बनावटी बोली बना ली जाती है, जैसे डाक्टर ज़मेनाफने एस्पेरेंटो या श्लेयरने बौलाप्यूक बना ली ।

राष्ट्रभाषा : राष्ट्रभाषा भी कोई भेद नहीं है । वह तो बोलीके साँचेका ही एक ऐसा रूप है जिसे राजकाजके लिये राजभरके लोग अपना लेते हैं । हाँ, जब यह बताना पड़े कि कोई बोली कितने ढंगसे काम आती है, तब आप कह सकते हैं कि वह राष्ट्रभाषा बनकर राजकाजके काम भी आ सकती है ।

भरत मुनिने अपने नाट्यशास्त्रके अष्टारहवें अध्यायमें भाषाके चार रूप बताए हैं—१. अतिभाषा : देवताओकी भाषा । २. आर्यभाषा . पढ़े-लिखे लोगोंकी या राजकाजकी वह बोली जो चिड़ी-पत्री और राजकाजमें काम आती हो, मँजी हुई हो और मुहावरेवाली हो । ३. जातिभाषा : वह बोली, जो एक जातिके एक घेरे (प्रदेश) के या एकसा काम-धन्धा करनेवाले लोग आपसमें बोलते हो ।

इस जातिभाषाके भी दो साँचे होते हैं—(क) स्लेच्छशब्दोपचारी : वह बोलचालकी बोली, जिसमें बाहरकी स्लेच्छ जातियोंके शब्द भी मिले हो । (ख) भारतीय : भारतके भीतर अलग-अलग प्रदेशोंमें बोली जानेवाली वे बोलियाँ जिनमें बाहरी शब्दोंका मेल न हो ।

इसीके साथ उन्होंने इन सात बोलियोंके नाम गिनाकर उन्हें भाषा बताया है—मागधी, अवन्तिजा, प्राच्या, शूरसेनी, अर्धमागधी, बाल्हीका (बलखकी बोली) और दाक्षिणात्या । निरे जंगलियोंकी बोलीको उन्होंने विभाषा (बिगडी हुई, पराई बोली) बताया है अर्थात् बोलियोंकी छानबीन करनेवाले लोग जिसे भाषा कह रहे हैं उन्हें भरतने आर्यभाषा बताया है, जिन्हे ये लोग विभाषा, उपभाषा या बोली (डायलेक्ट) कहते हैं उन्हें भरतने भाषा कहकर गिनाया है और जंगली

बोलियोंको विभाषा बताया है। आर्यभाषासे अलग बोलियोंको उन्होने जातिभाषा बताया है।

बोलीके दो साँचे : संसारकी किसी बोलीके घेरेको परखिए तो उस बोलीके दो साँचे दिखाई पड़ेंगे—१ बड़ी बस्तियोंमें रहनेवालोंकी बोली और २ उन अपढ़ और गाँवोंमें रहनेवालोंकी बोली जो बड़ी बस्तियोंमें भी लेन-देन, कीन बेंचके लिये आते-जाते रहते हैं। बड़ी बस्तियोंमें रहनेवाले लोगोकी बोली अच्छी मँजी हुई और बोल-चालके बहुतसे सुहावने लटकोसे भरी रहती है। गाँववालोंकी बोली ऊबड़-खाबड़, एक रगकी और बिना किसी बनावट-सजावटकी होती है।

१ बस्तीमें रहनेवालोंकी बोलीको शिष्ट-भाषा या पौर-भाषा कह सकते हैं जो कभी देश भरकी (जैसे हिन्दी), कभी महाद्वीपकी (जैसे फ्रांसीसी) और कभी संसारके बहुतसे देशोंकी बोली भी कभी बन सकती है पर उसके राष्ट्रभाषा, महाद्वीप-भाषा या विश्व-भाषा बननेसे उसकी गढ़न, बनावट, रूप या साँचेमें भेद नहीं आ जाता है। यह तो उसके काममें लानेवालोंके घेरेका ब्यौरा भर है। यही बोली जब लिखने-पढ़नेके काममें आकर इतनी मँज जाती है कि राजाकी ओरसे या देश भरके लोगोकी ओरसे उसका एक साँचा लिखने-पढ़नेके लिये अपना लिया जाता है तब वही टकसाली, आदर्श या सबकी बोली (स्टैंडर्ड भाषा) कहलाने लगती है जैसे 'किंग्स इंगलिश'।

२ गाँववालों या अपढ़ोंकी बोलीको जानपद भाषा कह सकते हैं।

तो बोलीके दो ही साँचे हुए—१ भले लोगोकी शिष्टभाषा या पौरभाषा और २ गाँववालोंकी या अपढ़ लोगोकी लोकभाषा या जानपद भाषा।

जंगली बोलियाँ ये भेद नहीं होते—ये सब भेद संसारकी बहुत आगे बढ़ी हुई बोलियोंमें ही होते हैं। जंगली बोलियाँ तो बहुतायतसे ऐसी ही हैं जिनमें या तो एक ही साँचा होता है या कभी कभी दो हो जाते हैं जैसे 'करीब' नामकी जंगली लोगोमें नर तो 'करीब' बोली बोलते हैं और

नारियाँ 'अरोबक' बोली, [हो सकता है कि नारियाँ किसी दूसरे देश या जगह की रही हो और वे अपनी बोली अभी तक चलाए जा रही हो।] या जैसे जावामें पढ़े-लिखे बड़े लोग 'झोको' बोलते हैं और अनपढ़ छोटे लोग 'क्रोमो'।

तब ब्रज, अवधी, मगही, भोजपुरी, राजस्थानी, पंजाबीका हम नागरी (खड़ी बोली हिन्दी) से क्या नाता मानें । ऊपरके ब्यौरेसे ही समझमें आ जायगा कि जैसे बंगला, गुजराती, मराठी, तमिल, तेलुगु, कन्नड, मलयालम् अलग-अलग बोलियाँ हैं, वैसे ही ब्रज, अवधी, राजस्थानी, भोजपुरी और नागरी भी अलग-अलग बोलियाँ हैं और इन सबसे अपनी-अपनी शिष्टभाषा या पौरभाषा (पढ़े-लिखे और भले लोगो या बड़ी बस्तीमें रहनेवालोंकी बोली) और लोकभाषा या जानपद भाषा (सबके बोलचालकी या गाँववालोंकी बोली) होती है । ये सब बोलियाँ आपसमें सखी या सहेली ही हैं, बहन नहीं हैं ।

अब आप समझ गए होंगे कि—

१. भाषा, विभाषा, बोली, प्रामाणिक भाषा (स्टैण्डर्ड भाषा), विशिष्ट-भाषा, विकृत भाषा, राष्ट्रभाषा, किमी बोलीके भेद नहीं होते ।

२ किसी भी बोलीके दो भेद होते हैं हैं (१) नगरके लोगोंकी (शिष्ट या पौरभाषा) और (२) गाँववालोंके बोलचालकी (लोकभाषा या जानपद भाषा) ।

५

बोली कैसे बनती है ?

हम जो कुछ भी बोलते हैं उसमें तीन ढगके शब्द आते हैं ।—

१ जीवका, वस्तुका, स्थानका, भावका नाम बतानेवाले (संज्ञा) जैसे, राम, पोथी, काशी, ललाई, और कामका नाम बतानेवाले (क्रिया) शब्द जैसे करना, रहना । भाववाचक संज्ञाओंसे ही विशेषण बन जाते हैं जैसे ललाईसे लाल, अच्छाईसे अच्छा ।

२. सम्बन्ध बतानेवाले समुच्चय-बोधक (अव्यय) शब्द ।

३. रीझ, खीझ, अचरज या उमगसे अचानक मुँहसे निकल आनेवाले (विस्मयादिबोधक अव्यय) शब्द ।

पर एक चौथे ढंगके भी शब्द होते हैं जो किसी नामको बार-बार लानेकी भक्तसे बचानेके लिये अपने छोटे साँचमे आ खड़े होते हैं (सर्वनाम) ।

पर अंगरेजीके व्याकरणके ढंगपर जो विचार करते है वे आठ प्रकारके शब्द बताते हैं—सज्ञा (नाम), सर्वनाम (प्रोनाउन), विशेषण (एड्जैक्टिव), क्रिया (वर्ब), क्रियाविशेषण (एड्वर्ब), सम्बन्धसूचक (प्रिपोज़िशन), समुच्चयबोधक (कन्जक्शन) और विस्मयादिबोधक (इण्टरजेक्शन) । शब्दका पूरा व्यौरा आगे दिया जायगा ।

ध्वनि—जो कुछ कानसे सुनाई दे उसीको ध्वनि कहते है । एक शब्द 'श्याम' ले लीजिए । इसे ताड़ा जाय तो इसकी बनावटमे पाँच ध्वनियाँ मिलनी है—श + य् + आ + म् + अ । इनमे से श् य् और म् सीधी समझमे आनेवाली ध्वनियाँ है पर बोल्ते हुए आ और अ ठीक ठीक जान नहीं पडते । इसीलिये सब ध्वनियोंको लागोने दो पालियोमे बाँट दिया है—१ जो ठीक-ठीक सीधे सुनाई पडती है (व्यंजन या वर्ण) और २ वे जो इन ठीक-ठीक सीधे सुनाई देनेवाली ध्वनियोंको पूरा करके बैठाती है और अलग भी बोली जा सकती है (स्वर या अक्षर) ।

ध्वन्यंश (फोनीम)—ध्वनिका एक भटका ध्वन्यंश कहलाता है । जैसे घण्टीकी एक टनक । इन भटकेवाली ध्वनियोंको ध्वन्यंश (हलन्त व्यंजन या बिना स्वरके व्यंजन) कहते है । ध्वनिके पीछे सहारा देकर जमी हुई ध्वनि स्वरसहित (सस्वर ध्वनि) कहलाती है । ये सहारा देनेवाली ध्वनियाँ (स्वर) अलग भी बोली जा सकती है जैसे—अ, इ, उ । ये स्वर ही व्यंजनके साथ मिलकर उन्हें पक्का करने, ठहराते या पूरा करते चलते है जैसे क (क् + अ), कि (क् + इ) ।

ध्वन्यक्षर या लयान्विति (सिलेबिल्)—लयके एक भटकेको लयान्विति या ध्वन्यक्षर कहते हैं ।

बोलचालमे कुछ ऐसे लयके लटके होते है जिनमे कई कई स्वर और व्यंजन मिली हुई ध्वनियाँ एक भोकके बोली जाती है जैसे—अंग्रेजीका

‘सन्-लाइट’ या हिन्दीका ‘विश्वास’ शब्द । इनमें कुछ भटके हल्के और कुछ लम्बे हैं जैसे—‘सन्लाइट’ में ‘सन्’ का भटका हल्का है ‘लाइट’ का लम्बा । ऐसे ही ‘विश्-वास’ में ‘विश्’ का लटका छोटा है, हल्का है पर ‘वास’ का लटका लम्बा है । ऐसे लटकोको ध्वन्यक्षर या लयान्विति (सिलेबिल) कहते हैं । कुछ लोग भूलसे इन्हे अक्षर भी कहते हैं ।

ध्वनियोंके प्रकार : ध्वनियाँ दो प्रकारकी होती हैं एक, जिनसे अर्थ निकले (निरुक्ता), दूसरी, जिनसे अर्थ न निकले (अनिरुक्ता) । निरुक्ता भी दो प्रकारकी मानी गई हैं—१. व्युत्पन्ना, जिसके टुकड़े करके उसकी बनावट जानी जा सके जैसे खग = ख (आकाश) + ग (चलना) = आकाशमें उड़नेवाला = पक्षी । २ अव्युत्पन्ना, जो भाषामें ज्योकी त्यो आ गई हो और जिनके टुकड़े करके उनकी बनावट न परखी जा सकती हो जैसे ‘ढोल’ । यह भी समझ रखना चाहिए कि मुँहमें अलग-अलग ठौरपर अलग-अलग जतनसे बोलनेपर ध्वनियाँ बदल जाती हैं ।

स्वर • स्वरके उतार-चढ़ावमें भेद पड़नेसे शब्द या ध्वनिके अलग-अलग अर्थ हो जाते हैं जैसे चीनी भाषामें । हमारे यहाँ संस्कृतमें भी स्वरका हेर-फेर होनेसे अर्थ बदल जाता है । यह स्वरका हेरफेर शब्दमें भी होता है और वाक्यमें भी जैसे—मैं आपसे कह रहा हूँ । मैं आपसे कह रहा हूँ । मैं आपसे कह रहा हूँ । इन तीनों वाक्योंमें मैं, आपसे और कह रहा हूँ को खींचकर कहने भरसे उनके अर्थमें बहुत फेर हो जाता है ।

मात्रा स्वरसे दिए सहारेकी झोक पहचाननेके लिये मात्रा काम आती है जैसे नागरीकी अक्षर-कड़ी (वर्णमाला या वर्णसमाम्नाय) में स्वरोंकी मात्राएँ (तौल) दिखानेके लिये व्यंजनोंके साथ कुछ पाइयाँ आड़ी, तिरछी, सीधी लगा दी जाती हैं जैसे—

आ इ ई उ ऊ ऋ ॠ ए ऐ ओ औ अ अँ अः के लिये—

। ी ु ू ॠ ॡ ॢ ॣ । ॥ ० १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९

पर बहुत सी बोलियाँ ऐसी भी हैं जिनमें लिखते हुए पूरा स्वर (अक्षर) जोड़ दिया जाता है जैसे—अंग्रेजीमें राम लिखते समय आर + ए + एम् + ए (R A M A) में अ और आ स्वरोकी मात्राके लिये पूरा स्वर (ए) ही डाल देते हैं। सब बोलियोंकी छानबीन करनेपर जान पड़ेगा कि ऐसे अक्षर (स्वर) कुल गिने-चुने ही हैं जो हल्के या लंबे (ह्रस्व या दीर्घ) होकर सब बोलियोंमें काम आते हैं—अ, इ, उ, ए, ओ आदि।

शब्द : ध्वनियोंके जिस मेलसे कोई अर्थ निकलते उसे शब्द कहते हैं।

सम्बन्ध-शब्द : कभी-कभी दो शब्दोंमें आपसका जोड़ दिखाने-वाली ध्वनियाँ भी इन शब्दोंके साथ लगा दी जाती हैं जैसे—का, के, की। इन्हे जोड़नेवाला शब्द (सम्बन्ध शब्द) कहते हैं।

प्रत्यय : कुछ शब्दोंके पीछे ऐसे लटके जोड़कर कोई गुण समझा दिया जाता है जैसे—वीरतामें लगा हुआ ता, वीरका गुण बताता है। ऐसी जुड़ी हुई ध्वनियोंको प्रत्यय कहते हैं।

स्त्री, नपुंसक या पुरुष [लिंग] : कभी-कभी शब्दके साथ ऐसा लटका (प्रत्यय) जोड़नेसे बताया जाता है कि यह स्त्री है, नपुंसक है या पुरुष जैसे—‘नगर’ के पीछे ‘ई’ जोड़नेसे जाना जाता है कि ‘नगरी’ शब्द स्त्रीलिंगका है।

उपसर्ग : कभी कभी काम (क्रिया) बतानेवाले शब्दोंके पहले कुछ ध्वनियाँ जोड़कर एक ही शब्दसे बहुतसे अर्थ निकाल लिए जाते हैं जैसे—‘उपकार’ में लगा हुआ ‘उप’ कामकी अच्छाई (भलाई) बताता है। उसके बदले ‘अप’ लगा दिया जाता तो उसका अर्थ होगा बुराई। शब्दके पहले लगे हुए ऐसे लटके या ध्वन्यक्षरको उपसर्ग कहते हैं।

मध्यग कुछ बोलियोंमें ऐसे लटके बीचमें भी आ घुसते हैं जैसे—‘मैंने सीतारामसे भी कहा था’ के लिये बनारसी बोलीमें कहेंगे—‘हम सीतौरामसे कहलें रहली।’ यहाँ ‘भी’ का अर्थ समझाने वाला ‘औ’,

सीता और राम के बीचमें आ गया। इसे मध्यग कहते हैं।

गिनती (वचन) : कभी-कभी कुछ ध्वनियाँ शब्दके पीछे उसकी गिनती समझानेके लिये जोड़ा जाती है कि वह एक है, दो है या बहुतसे है, जैसे—‘कमलो’में और ‘बालिकाओं’में लगे हुए ‘गे’ (ओ) से समझ सकते हैं कि वहाँ एक ही नहीं बहुतसे कमल या बालिकाएँ थीं।

काल (लकार) : ‘खेलना’ क्रिया है पर उसे ‘खेला’के रूपमें पढ़नेसे जाना जाता है कि खेलनेका काम कभी पहले पूरा हो चुका है। ऐसे हेरफेरसे समय जाना जाता है।

छोटा करना (समास) : कभी-कभी हम कई शब्दोंको मिलाकर छोटा कर लेते हैं जैसे ‘घोड़ेपर बैठे हुए’ सवारको हम ‘घुड़सवार’ कहने लगे हैं। ऐसे ही ‘विश्वमें विख्यात’के बीचमेंसे ‘में’ निकालकर हमने उसे ‘विश्वविख्यात’ बनाकर छोटा कर लिया है। इस छोटा करनेको समास कहते हैं।

शब्दकी पहचान तो हमने देखा कि शब्द या पद उसीको कहते हैं, जो प्रत्यय, उपसर्ग, मध्यग, विभक्ति या सम्बन्ध बतानेवाले ध्वन्यक्षरोंके साथ जुटकर आपसका मेल, स्त्री-पुरुषका भेद (लिंग), गिनती (वचन) और समय (काल) बताता हो और कभी दूसरे शब्दोंसे मिलकर अपनी विभक्ति या सम्बन्धका शब्द छोड़कर अपना छोटा (समास किया हुआ) रूप दिखाता हो। इसे हम यों समझ सकते हैं कि राम, कमल, खेलना तो प्रातिपदिक (मूल) शब्द हैं पर रामने, कमलोकी, खेला, विश्वविख्यात सब पद या शब्द हैं क्योंकि ये अपने नये रूपोंसे वाक्यमें अपने-अपने सम्बन्धका ठीक अर्थ समझाते हैं।

वाक्य : शब्दोंके समूहको वाक्य कहते हैं।

कुछ लोग मानते हैं कि योग्यता, आकाङ्क्षा और आसत्तिवाले शब्दोंके मेलको वाक्य कहते हैं। पर जब शब्द या पदकी पहचान ही यह बता आए हैं कि जा ठीक ठीक अपना अर्थ समझा दे उसे शब्द कहते हैं, तब इस पुछल्लेका क्या काम। अतः उन्हीं शब्दोंके इकट्ठा होनेसे वाक्य

बनता है जो एक दूसरेका मेल समझाते हुए अपने-अपने अर्थ ठीक देकर पूरे वाक्यका कोई अर्थ बता सकें।

एक शब्दवाले वाक्य (वाक्य-शब्द)—कभी-कभी एक शब्दका भी वाक्य होता है। जैसे किसीको कपड़े पहनकर बाहर जाते देखकर यह बातचीत चलती है—

१—किधर ? (आप किधर जानेके लिये तैयार हुए है ?)

२—प्रदर्शनी। (मैं प्रदर्शनी देखने जा रहा हूँ।)

३—चलूँ ? (आप कहिए तो मैं भी चलूँ।)

४—चलो। (तुम चाहो तो चल सकते हो या तुम भी अवश्य चलो।)

ऐसे शब्दोंको वाक्य-शब्द कहते हैं।

चलती बोली (मुहावरा)—चलनमें आई हुई बोलचालका चलती बोली या मुहावरा कहते हैं, 'जैसे दाँत खट्टे करना।' इसका सीधा अर्थ तो यह है किसीको जँभीरी नीबू खिलाकर उसके दाँत खट्टे कर देना, पर 'दाँत खट्टे करने'का अर्थ हो गया है हराना, मारकर भगाना, तग करना।

कहावत (लोकोक्ति) : किसी घटनाके सहारे चली हुई बातको कहावत (लोकोक्ति) कहते हैं, जैसे—'नाच न जाने आँगन टेढ़ा।' कभी किसी समय कोई ऐसा नाचनेवाला रहा होगा जिसे नाचना कम आता होगा और उसने अपनी भोंप मिटानेके लिये कह दिया होगा कि मैं तो बढिया नाचता, पर क्या करूँ आँगन ही टेढ़ा है। उसपर किसीके मुँहसे तुक या छंदका टुकड़ा बनकर यह निकल पड़ा होगा—नाच न आवे आँगन टेढ़ा। यह लोगोको इतना अच्छा जँचा कि यह वाक्य उस मनुष्यके लिये कहा जाने लगा जो अपनी कमी छिपानेके लिये या भोंप मिटानेके लिये दूसरोपर दोष मढ़े।

अतः किसी भी बोलीमें बस ध्वनियाँ ही भर नहीं होतीं। वे ध्वनियाँ स्वरो या उनकी मात्राओंसे मिलकर शब्द बनाती हैं और वे शब्द विभक्तियों और सम्बन्ध बतानेवाले शब्दोंसे मिलकर प्रत्ययो, उपसर्गों और मध्यगोसे सजकर, कई शब्दोंके मेलसे एक छोटा रूप (समास) बनाकर,

स्त्री या पुरुष (लिंग), गिनती (वचन) और समय (काल) बतानेके लिये वाक्यमे पहुँचकर अपने सच्चे रूपमे थोड़ा हेरफेर करके अपने अनगिनत रूप बना लेते हैं जिससे उनके अर्थोंमे बहुत भेद पड जाता है पर वाक्यका अर्थ ठीक हो जाता है । ऐसे शब्दो और वाक्योसे ही बोली बनती है ।

अर्थ : किसी बातसे जो समझा जाय उसे अर्थ कहते हैं ।

कभी-कभी तो अकेली ध्वनियो या ध्वन्यक्षरोके भी अर्थ होते हैं जैसे संस्कृतमे 'क' का अर्थ है 'जल', 'ख' का है 'आकाश' पर बहुत-सी बोलियोमे काम आनेवाली अकेली ध्वनियोका कोई अर्थ नहीं होता । वे जब कई स्वरो या व्यञ्जनोसे मिलकर बनती है तभी उनका अर्थ होता है जैसे—अग्नेजीके जी (G) वर्णका कोई अर्थ नहीं है पर वह ओ और डी (O D) के साथ मिलकर गौड (G O D) शब्द बनाकर देवता या ईश्वरका अर्थ बताता है । ऐसे शब्दोमेसे कुछके तो एक ही एक अर्थ होते है और कुछके बहुत अर्थ होते हैं, जैसे—'अक्षि'का अर्थ 'आँख' ही है और कुछ नहीं, पर हरिके अर्थ हैं—हरा, हरियाला, भूरा, पीला, विष्णु, कृष्ण, यम, पवन, इन्द्र, चन्द्रमा, सूर्य, सिंह, किरण, घोड़ा, शुक, वानर, सर्प, शिव, ब्रह्मा, अग्नि, कोकिल, हंस, मोर, इन्द्रका घोड़ा, भर्तृहरि और विद्वान् । इतना ही नहीं, कभी-कभी एक ही वस्तुके बहुतसे नाम चल पडते हैं जैसे पानी पीनेके मिट्टीके बर्तनको उत्तरप्रदेशमें ही शकोरा, कसोरा, कुल्हड, पुरवा, मुरका, डबकोरा, प्याली, पियलिया, करई और आबखोरा कहते हैं ।

बोलनेकी और गानेकी ध्वनिमें भेद : ध्वनिका काम बोलीमें ही नहीं पडता, गानेमे भी पडता है । पर गानेकी ध्वनिमें और बोलीकी ध्वनिमे थोड़ासा भेद है । गानेमे ध्वनियोका बँधा हुआ उतार-चढ़ाव होता है, जो गलेकी 'आऽऽऽ' ध्वनिके सहारे ही उतार-चढ़ाकर अलापे जा सकते हैं । पर बोलीकी ध्वनियाँ मुँहके भीतर तालु, मुँहके भीतरकी ऊपरी छतके बीच (मूर्द्धा), मसूडे (वर्त्स) और दाँतपर अलग-अलग जीभका

अटकाव देनेसे या ओठके खोलने-बन्द करनेसे या आगे बढ़ाने-सिकोडनेसे निकलती हैं। उनके लिये यह कोई बन्धन नहीं है कि वे किसी उतार-चढ़ावके साथ बोली जायँ और यदि कोई अर्थ समझानेके लिये थोड़ा बहुत उतार-चढ़ाव होता भी है तो वह अलग ढंगसे गलेमें लोच देकर पूरा कर लिया जाता है।

सुस्वरता : बातचीतके इस उतार-चढ़ावको भाव-स्वरता या सुस्वरता (इन्टोनेशन) कहते हैं और संगीतमें स्वरके उतार-चढ़ावको आरोहोद्वारोह (थ्यून-पिच) कहते हैं।

बोलीसे लाभ और हानि : बोलीसे कई लाभ हुए : बड़े-बूढ़ोंकी आपबीती और जगबीती बातोंकी रखवाली हो गई, अपने मनकी बात औरोंसे कहनेकी सुविधा हो गई, समझनेकी शक्ति आ गई, दूसरोंसे अपनी बात मनवानेका ढङ्ग आ गया और मनबढ़लावके लिए साधन मिल गया। बोलीसे हानि भी हुई, कड़वा बोलनेसे झगडा होने लगा और ठीक बोलना न आनेसे मनुष्य फूहड़ समझा जाने लगा।



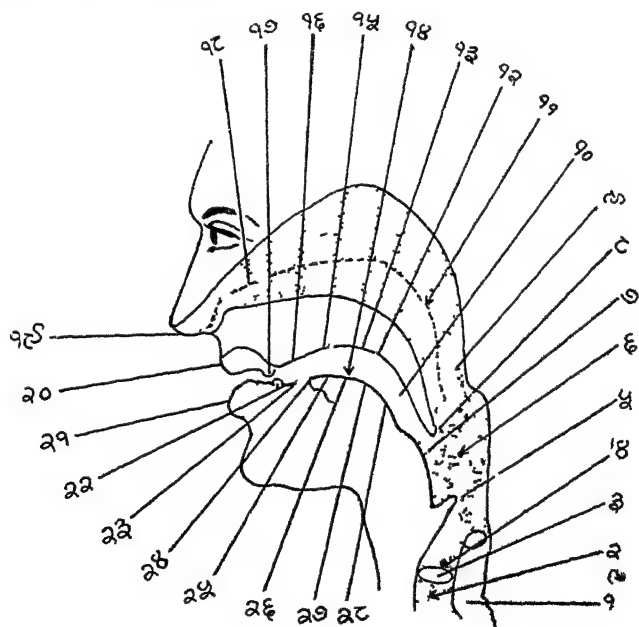
६

ध्वनि

ध्वनि कैसे उपजती है : जीभ, ओठ और नाकसे रुकावट देकर निकाली हुई भीतरकी साँस ही ध्वनि बनती है। बोलीकी ध्वनियाँ तब गलेसे निकलती हैं जब हम गलेमें बनी हुई बोलीकी डिबियासे होकर आनेवाली भीतरकी साँसको मुँहके भीतर जीभका अटकाव देकर या ओठोंको सिकोड-फैलाकर या नकियाकर एक सधे हुए ढंगसे निकालते हैं।

हमारा गला : भोजनकी नलीके ऊपर साँसकी नलीकी ओर जो एक ही ओर खुल सकनेवाली ढपनी (वाल्व) बनी हुई है उसे ही बोलीकी डिबिया (स्वरयन्त्र या लैरिक्स) कहते हैं। यह ढपनी साँसकी

नलीकी सबसे बड़ी पहरेदार है। इस ढपनीका ढपना (एपिग्लोटिस) दो काम करता है—(१) मुँहमे आए हुए भोजन या पानीको देखते ही साँसकी नलीका मुँह बन्द कर लेता है कि भोजन-पानी कहीं साँसकी नलीमे पहुँचकर मनुष्यके प्राण न ले ले और (२) भीतरसे आनेवाले वायुको अपने भीतर तनी हुई दो पतली लचकदार तनियो (बोलीकी डोरियो) को कँपाकर बोली निकालती है। इसीलिये खाते समय बोलना और बोलते समय खाना ठीक नहीं होता। भीतरकी इन दो लचीली पतली तनियो (डोरियो) को बोलीकी डोरियाँ (वोकल कौर्ड्स) कहते हैं। नीचे मनुष्यके मुँहके उन भीतरी भागोका चित्र दिया जाता है जो बोली बोलनेके समय काम आते हैं।



[१ भोजनकी नली (गलेट), २ बोलीकी डिविया (स्वरन्यत्र या लैरिक्स), ३ ध्वनिकी डोरियो (वोकल कौर्ड्स या स्वरतन्त्री), ४ बोलीकी डिवियाका मुँह (ग्लोटिस या काकल), ५ बोलीकी डिवियाका ढकना (एपिग्लोटिस या अभिकाकल), ६ सोंसकी नली (विड पाइप), ७ मुँहका खोखला (माउथ कैविटी या मुख-विवर), ८ कौवा (यूबुला), ९ नाकका खोखला (नैसल कैविटी या नासिका-विवर), १० गला (गटर या कठ), ११ सोंसकी बटिया, १२ पीछेका तालु (सौफ्ट पैलेट), १३ मूद्धा (सेरेब्रम), १४ जीभ, १५ आगेका तालु (हार्ड पैलेट या कठोर तालु), १६ ऊपरी मसूड़ा (वर्स या अल्वेओल), १७ ऊपरके दाँत (अपर टीथ), १८ सोंस लेनेकी ठीक बटिया (नाकके भीतर), १९. नाक, २०. ऊपरका ओठ, २१ नीचेका ओठ, २२ नीचेके दाँत, २३ नीचेका मसूड़ा (वर्स), २४ जीभकी नोक (जिह्वाग्र), २५ जीभकी अगाड़ी (पुरोजिह्वा), २६ जीभका बीच (मध्य-जिह्वा), २७ जीभकी पिछाड़ी (पश्चजिह्वा), २८ जीभकी जड़ (जिह्वा मूल)]

पर यह नहीं समझना चाहिए कि भीतरसे बाहर निकलनेवाली सोंस ही ध्वनि उपजाती है। कभी-कभी हम बाहरसे मुँहमे सोंस खींचकर भी ध्वनियाँ निकालते हैं जैसे बैल या घोड़ा हॉकते हुए 'क्लै-क्लै' ध्वनि या सिन्धी बोलीकी ब, द, ज, ग ध्वनियाँ (बकरी, दीअल, जिब्भ और गपा शब्दोमे) या संस्कृतकी उपध्मानीय ध्वनियाँ भीतर सोंस खींचकर ही बोली जानी हैं।

सच पूछिए तो मुँहके भीतर जीभ और ओठ ही ऐसे दो अंग हैं जिन्हें चलाने घुमानेसे हमारी ध्वनियाँ निकलती है, तालु, दाँत और मसूड़े तो अपनी-अपनी ठौरपर ज्योके त्यो बैठे रहते हैं। पर चीनी, तिब्बती जैसी कुछ बोलियोमे ओठ ही नहीं, गाल भी फैलाने-सिकोड़ने और जबड़े भी आगे-पीछे चलाने पड़ते हैं।

सजातीय ध्वनि (फोनीम) : हम पीछे बता आए हैं कि सब बोलियोमे दा ढगके ध्वन्यंश या ध्वनिके भटके होते हैं जिन्हे लोग भूलसे ध्वनि-मात्र, ध्वनिश्रेणी, ध्वनि-ग्राम या ध्वनि-तत्त्व कहते हैं। इसे एकस्वरी या एक-लहर-ध्वनि कहना ठीक होगा। हम बता आए

हैं कि ध्वनिके झटके दो ढगके होते हैं—१ अपने सहारे खड़े रहनेवाले (स्वर) और सहारा चाहनेवाले (व्यजन)। एक ही ध्वनिका झटका कई मुँहोमे पडकर या एक ही मनुष्यके मुँहसे कई बोलियोमे पडकर अलग-अलग-सा जान पड़ता है पर वह मुँहके भीतरसे एक ही गूँज लेकर निकलता है जैसे—किसी मराठेके मुँहसे निकले 'अडचण' का 'च' और उत्तर-प्रदेशीके मुँहसे निकले 'अडचन' का 'च' सुननेमे दो ढगके खिचाव और चबावके साथ सुनाई पडेगा पर कानका 'च' की ध्वनि ही समझमे आवेगी। इस एक ही जातिकी ध्वनियोको एक-लहरवाली या सजातीय ध्वनि (फोनीम) कहते हैं।

बोलीकी ध्वनि (स्पीच-साउण्ड) : अर्थवाली मनुष्यकी बोली ही बोलीकी ध्वनि, भाषा-ध्वनि या स्पीच-साउण्ड कहलाती है। ऐसी जिन ध्वनियोंका मनुष्योने कोई अर्थ मानकर उनके लिये अक्षर बना लिए हैं उन्हें हमारे यहाँ सधी हुई (व्यक्त) ध्वनि कहते हैं।

अनगढ़ (अव्यक्त) ध्वनियाँ : ऊपरकी इन सधी हुई ध्वनियो-को छोडकर जो ध्वनियाँ लिखकर नहीं सभभाई जा सकतीं उन्हें अव्यक्त या अनगढ़ ध्वनियाँ कहते हैं जैसे दो पत्थरोकी टक्करसे उपजी हुई ध्वनि।

कुण्डलिनीसे ध्वनिकी उपज : योगी लोग मानते हैं कि मूलाधार (गुदा और लिंगके बीच) मे नागिन जैसी कुण्डली मारे बैठी नाडी (कुण्डलिनी) से शक्ति, शक्तिसे ध्वनि, ध्वनिसे नाद, नादसे निबोधिका शक्ति, निबोधिकासे अर्धेन्दु, अर्धेन्दुसे बिन्दु और बिन्दुसे बयालीस वर्ण या ध्वनियोवाली वर्णमाला उपजती है। यही कुण्डलिनी सब वर्णोमे मिलकर मन्त्र जगाती है, शब्द और अर्थमे हेरफेर करती है और उदात्त, अनुदात्त, स्वरित स्वरोंको ठीक समझाती है। यही चित् शक्ति जब सत्त्वगुणसे मिलती है तब उममे शब्द (पद) और वाक्य चमक उठते हैं और वही शक्ति आकाशमे पहुँचकर जब रजोगुणसे मिलकर गूँज उपजाती है तब ध्वनि बन जाती है और यही ध्वनि जब अक्षर बनकर तमोगुणसे मिलती है तब वह पद और वाक्य बन जाती है।

वैदिक साहित्यमें ध्वनियोंका बिलगाव : वैदिक साहित्यमें तीन ढगकी ध्वनि (वाक्) बताई गई है—१ दैवी, जो समाधि लगा लेनेपर योगियोंको सुनाई पडती है, जिसे अनाहत या अनहद नाद कहते हैं। परा, पश्यन्ती और मध्यमा इसीमें आती हैं। २ भौतिक, जिसमें बादलका गरजना, भूकम्पकी गड-गडाहट, बिजलीकी कडक, वायुकी सरसराहट आदि हैं। ३ पाथिव या जीवोके मुँहसे बोली जानेवाली। यह पाथिव वाक् दा ढगकी होती है—१ निरुक्ता और २ अनिरुक्ता। मनुष्यके मुँहसे बोली जानेवाली जिन ध्वनियोंके अर्थ बाँध दिए गए हैं उन्हें निरुक्ता और पशु-पंक्षियोंकी बोलियोंको अनिरुक्ता कहते हैं।

घोष, अघोष और अत्यघोष ध्वनियाँ : बोलीकी डोरियोसे रगड खाकर जो ध्वनि निकलती है उसे घोष और कम रगड खाई हुई ध्वनिको अघोष कहते हैं जैसे हमारे यहाँ कख, चछ, टठ, तथ, पफ और श, ष, स अघोष या धीमे होते हैं। बचे हुए व्यंजन और सभी स्वर भारी (घोष) होते हैं। स्वर दबाकर बोलनेसे सभी ध्वनियाँ धीमी (अघोष) हो जाती हैं। फुसफुसाहटको बहुत धीमी या अत्यघोष कहते हैं।

ह्रस्व, दीर्घ, प्लुत, उदात्त, अनुदात्त, स्वरित : सभी स्वर ह्रस्वके भटकेके साथ (ह्रस्व), जमाकर (दीर्घ) या लम्बा करके (प्लुत) बोले जाते हैं। इनमेंसे जो मुँहके ऊपरी खण्डमें गुँजाकर बोले जाते हैं वे उदात्त कहलाते हैं, जो न बहुत धीरे न बहुत ऊँचे (बीचमें) बोले जाते हैं वे स्वरित कहलाते हैं और जो मुँहमें नीचेकी ओर दबाकर धीमे बोले जाते हैं वे अनुदात्त कहलाते हैं।

नकियाई हुई (अनुनासिक) : जो ध्वनियाँ मुँह और नाक दोनोंके मेलसे बोली जाती हैं वे अनुनासिक कहलाती हैं।

प्रयत्न : बोलते हुए जीभ और आठसे भीतरकी साँसको टेक देकर निकालनेका ढग प्रयत्न कहलाता है। जिन ध्वनियोंमें जीभ या आठ छू भर जायँ उनमें स्पृष्ट, जिनके लिये पूरा मुँह खोलना पड़े उनमें

विवार, मुँह कम खोलना पड़े उनमें संवार, जिनमें साँसकी गहरी धौक देनी पड़े उनमें श्वास, जिनमें स्वर गुँजाना पड़े उनमें नाद प्रयत्न होता है। यह जतन या प्रयत्न दो ढंगका होता है—१ भीतरी (आभ्यन्तर) और २ बाहरी (बाह्य)। भीतरी जतन पाँच ढंगका होता है—१ जीभ या ओठ छूनेसे (स्पृष्ट), २. ओठ और जीभके थोड़ा-सा या हल्का-सा छूनेसे (ईषत्स्पृष्ट), ३. थोड़ासा मुँह खोलनेसे (ईषद्विवृत), ४. मुँह चौड़ा खोलनेसे (विवृत), ५. बहुत कम मुँह खोलनेसे (सवृत); और ६. कम मुँह खोलकर बोला जानेवाला (सवृत) स्वर भी अन्य अक्षरोंके साथ मिला होनेसे मुँह खोलकर (विवृत) ही बोला जाता है। इनमें क से म तक (क, ख, ग, घ, ङ, च, छ, ज, झ, ञ, ट, ठ, ड, ढ, ण, त, थ, द, ध, न, प, फ, ब, भ, म) बोलनेसे जीभ या दोनो ओठोंका पूरा-पूरा लगाव होता है इसलिये इन्हें स्पर्श वर्ण कहते हैं और इनके लिये जो प्रयत्न या जतन किया जाता है उसे स्पृष्ट प्रयत्न कहते हैं। य, र, ल, व (अन्तःस्थ) बोलनेमें जीभ या ओठ बहुत कम लगाना पड़ता है, इसलिये इनका प्रयत्न ईषत्स्पृष्ट कहलाता है। श, ष, स, ह (ऊष्मा) बोलनेमें मुँह कुछ खुला रखना पड़ता है, इसलिये इनका प्रयत्न ईषद्विवृत (कुछ खुला हुआ) कहलाता है। आ, इ, ई, उ, ऊ, ऋ, ॠ, लृ, लृ, ए, ऐ, ओ, औ (स्वर) बोलनेके लिये मुँह खुला रखना पड़ता है, इसलिये इनका प्रयत्न विवृत कहलाता है। हल्का अ (ह्रस्व अ) बोलनेमें मुँह बहुत कम खोलना पड़ता है, इसलिये उसका प्रयत्न सवृत कहलाता है। पर यही हल्का अ जब दूसरे वर्णोंके साथ मिल जाता है तब इसका प्रयत्न भी विवृत हो जाता है।

बाहरी जतन ग्यारह ढंगके होते हैं—१ मुँह खोलना (विवार), २ मुँह सँकरा करना (संवार), ३ साँसकी धौक देना (श्वास), ४ ध्वनिमें धमक देकर बोलना (नाद) ५ ध्वनिको भारी (गंभीर) करके बोलना (घोष), ६. धीमा करके बोलना (अघोष), ७ साँसकी कम ठसक देना (अल्पप्राण), ८. जमाकर साँसकी ठसक देना (महाप्राण), ९. स्वर ऊँचा बढ़ाकर बोलना (उदात्त) १०. नीचा करके बोलना

(अनुदात्त) और ११. न ऊँचा न नीचा, बीचके स्वरसे बोलना (स्वरित) ।

प्रयत्नकी दृष्टिसे हम अपनी वर्णमालाको ऐसे रख सकते हैं—

१ ख, फ, छ, ठ, थ, च, ट, त, क, प, श, ष, स—विवार, श्वास, अघोष प्रयत्न । २. ह, य, व, र, ल, व, म, ड, ण, न, झ, भ, घ, ढ, ध, ज, ग, ङ, द—सवार, नाद, घोष प्रयत्न । ३ क, ग, ङ, च, ज, ब, ट, ड, ण, त, द, न, प, ब, म, य, र, ल, व—अल्पप्राण प्रयत्न । ४ ख, छ, ठ, थ, फ, घ, झ, ढ, ध, भ, श, ष, स, ह—महाप्राण प्रयत्न ।

पाणिनिने क से म तकके वर्णोंको स्पर्श, य र ल व को अन्तःस्थ, श ष स ह को ऊष्मा, अ इ उ ऋ लृ ए ऐ ओ औ को स्वर बताया है । भीतर साँस लेकर गलेमे आधे विसर्गकी हचक देते हुए क, ख कहा जाय तो वह हचक जिह्वामूलीय कहलाती है । ऐसे ही आधे विसर्गकी धौंक देकर ःप और ःफ कहा जाय तो यह धौंक उपध्मानीय कहलाती है, अ के ऊपर लगे हुए म् (ः) को अनुस्वार और अ के आगे साँससे ह् बोलनेको विसर्ग (:) कहते हैं ।

स्थान • मुँहमे जहाँपर बल देकर, गुँजाकर या जीभ-ओठका अटकाव देकर कोई ध्वनि उपजाई जाय, वह ठौर उस ध्वनिका स्थान कहलाती है । क से म तक स्पर्श ध्वनि, स्वर, अन्तःस्थ और ऊष्म ध्वनियाँ, बोलनेके पाँच स्थानोके क्रमसे पाँच ढगकी होती हैं—

१. कण्ठ(वेलर), जिन्हे हम अपनी जीभका अगला भाग हाथीकी सूँडके समान मुँहमे आगे झुकाकर और पीछेका भाग गलेमे अटकाकर बोलते हैं । श्री ईश्वरचन्द्र विद्यासागरने जीभकी जड़को क, ख, ग, घ, ङ बोलनेकी ठौर माना है (जिह्वामूले तु कुः प्रोक्तः) । आजकल 'क' को कठसे थोडा ऊपर कोमल तालुपर जीभकी पिछाडी अटकाकर बोलते हैं पर हम ख और घ को पूरा-पूरा गलेमे ही अटकाव देकर बोलते हैं । इसलिये हमारा क और ग कोमल तालुवाला हो गया है, कण्ठ्य नहीं रह गया हे । पर पाणिनिने इसे कण्ठ्य ही बताया है । 'अ, आ, इ' भी कण्ठसे बोले जाते हैं ।

२ मूर्धन्य (सेरेब्रल) : जिन्हे हम अपनी जीभकी नोकका निचला भाग ऊपर मुँहकी छतके बीच (मूर्धामे) अटकाकर बोलते हैं जैसे ट, ठ, ड, ढ, ण, ञ, र, ष ।

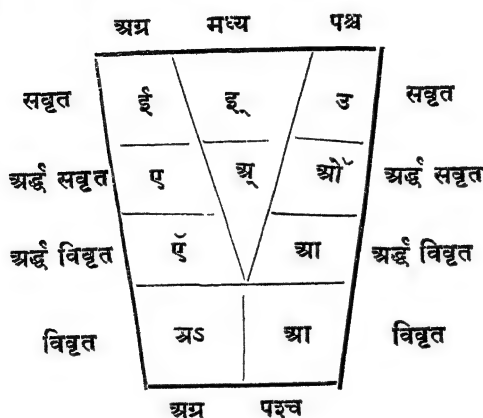
३ तालव्य (पैलेटल) जिन्हे ऊपरके मसूड़ेसे कुछ ऊपर आगेके तालुपर जीभकी नोक लगाकर बोलते हैं जैसे—च, छ, ज, झ, ञ, इ, य, श । कुछ लोगोंने भूलसे च वर्गको तालव्य-सघर्ष-स्पर्शी कहा है क्योंकि उनकी समझमें अब च केवल जीभके छूने भरसे नहीं निकलता, जीभको रगड़ना भी पड़ता है । जो लोग च को च (च्य) कहकर बोलते हैं वे ही जीभ रगड़ते हैं इसलिये च को तालव्य ही मानना चाहिए । लोगोका यह भी अनुमान है कि पहले च, छ, ज, झ का उच्चारण मूर्धा और कंठके बीचमें जीभका स्पर्श करनेसे होता था जैसा अब भी सिन्धीके ‘जब्बा’ (बारात) शब्दके ‘ज’में है ।

४ दन्त्य (डेण्टल) : जिन्हे ऊपरके अगले दाँतोके पीछे जीभकी नोक लगाकर बोला जाता है जैसे—त, थ, द, ध, न, लू, ल, स । इनमें ‘न’ तो तालव्य भी हो चला है और शेष ध्वनियाँ भी अब मसूड़ेके पीछे जीभ लगाकर बोली जाने के कारण वत्स्य हो गई हैं ।

५ ओष्ठ्य (लेबियल) : जिन्हे दोनो ओंठोंसे साँस टोककर बोलते हैं जैसे—प, फ, ब, भ, म, उ और उपध्यानीय ध्वनियाँ ।

मूल स्वर [कार्डिनल वोवेल्स] . डैनियल जोन्सने आठ मूल स्वर या सच्चे स्वर माने हैं जिन्हे बोलते समय ओंठोंके फैलाव या खिचावके अनुसार चौड़ा (विवृत), आधा चौड़ा (अर्द्ध विवृत), कम सँकरा (अर्द्ध सवृत) और बहुत सँकरा (सवृत) बताया है । इनमेंसे अ तो बीचके तालुपर जीभका अटकाव देकर बोला जाता है, ‘अऽ, ए, ए, ई’ को जीभकी अगाड़ी (पुरोजिह्वा) को आगेके तालुकी ओर थोड़ा-सा उठाकर भीतरकी साँसको आगेके तालुपर टकराकर बोला जाता है, और ‘आ, ओ, ओ, उ’ ये जीभकी पिछाड़ीको पीछेके तालुकी ओर थोड़ा बढ़ाकर बोल जाते हैं । कुछ लोगोंने इन मूल स्वरोको भी दो पालियोमें बाँट

दिया है—१. प्रधान मूल स्वर (प्राइमरी कार्डिनल वॉवेल्स) और
२ गौण मूल स्वर (सेकण्डरी कार्डिनल वॉवेल्स) ।



ध्वनियोंके कुछ स्थान बदल गए हैं : ससारकी बहुतसी बोलियोंमे एक ही ध्वनिकी बहुत अलग-अलग ठौर हो गई है। हमारे यहाँ ष को श और ख दा ढंगसे बोलते हैं। झ को गुजरातमे झ, मराठीमे दून्य, पंजाबमे ग्य, बंगालमे ग्गो, उत्तरप्रदेशमे ग्ब और वेदपाठी लोग ङ्ब (जो इसका ठीक बोलनेका ढग भी है) बोलते हैं। मराठीमे च और ज को दो ढंगसे बोलते हैं—१ तालुपर जीभ अटकाकर 'च' २ दाँतके पाछे जीभ अटकाकर च ।

डायोफोन (अधि-सम-ध्वनि) : बहुत-सी बोलियाँ सुननेपर जान पड़ेगी कि एक शब्दमे आनेवाले एक ही स्वरको एक ही भाषा बोलनेवाले कई ढगसे बोलते हैं—जैसे 'कौन' शब्द पश्चिमी उत्तरप्रदेशमे 'कओन', अवधी और भोजपुरीमे 'कउन', राजस्थानमे 'कुण' और 'कोन', और अवधी तथा भोजपुरीके कुछ भागोमे 'कवन' बोला जाता है। ऐसे ही 'उसने' शब्द ब्रजमे 'उसनै' हो जाता है। यह बहुत ढङ्गोमे सुनाई पड़नेवाली एक ध्वनि ही अधि-सम-ध्वनि (डायोफोन) कहलाती है।

क्लिक (क्लै-क्ल) ध्वनियाँ : सभी बोलियोंमें कुछ ऐसी भी ध्वनियाँ हैं जो घिन प्रकट करनेके लिये या गाय, बैल, घोडा हाँकते हुए या चुमकारी भरते समय काममें आती हैं। इनमेंसे कुछ तो दाँत, मसूड़े या तालुपर जीभकी चटकारी देकर बोली जाती हैं किन्तु चुम्बनवाली ध्वनि दोनों दाँत, दोनों ओठ और दाँतोंके पीछे जीभ जमाकर चुमकारी देनेसे उपजती है। ये ध्वनियाँ क्लिक कहलाती हैं।

पार्श्विक, लुठित, संघर्षी और उत्क्षिप्त : कुछ लोगोंने बताया है कि 'ल' ध्वनि मुँहसे निकालते समय हम ऊपरके मसूड़ेके पीछे जीभकी नोक अटकाते तो है पर उसके दोनों ओर भीतरकी साँस निकलनेके लिये कुछ खोखला खुला रखते हैं इसलिये उसे वे पार्श्विक कहते हैं। पर ऐसा तो ट, ठ, ड, ढ, त, थ, द, ध, और च, छ, ज, झ में भी होता है।

लुठित या लोडित 'र' ध्वनिमें भी जीभकी नोक तालुपर अटकाई जाती है पर वह जीभको वहीं कँपाकर, साँस निकालकर बोली जाती है। संसारकी बोलियोंमें 'र' बहुत ढङ्गसे बोला जाता है जिनमेंसे कोई तालपर, कोई मूर्धापर और कोई जीभके नीचेके भागको मूर्धापर घुमाकर टेकनेसे बोला जाता है। वह लुण्ठन या लोडन न होकर कपन होता है।

ऐसे ही 'स' बोलते हुए भी जीभ रगड़ती नहीं है। उसमें भी जीभको दाँतके पीछे टेकना पड़ता है अतः वह संघर्षी नहीं है।

ऐसे ही 'ड' भी उत्क्षिप्त या ऊपर फेंका हुआ नहीं है क्योंकि 'ड़' बोलते हुए हम पिछले तालुपर जीभका अटकाव देकर बोलते हैं। इसलिये इन पार्श्विक, लुठित, संघर्षी और उत्क्षिप्त नामके भेद हम नहीं मानते।

ध्वनियोंकी मिलावट : सभी ध्वनियाँ आपसमें मिल सकती हैं इसलिये स्वरसे स्वर, व्यंजनसे व्यंजन और व्यंजनसे स्वर मिलाए जा सकते हैं जैसे— अ + ए = ऐ, क् + क् = क, क + आ = का।

ध्वनियोंके गुण, मात्रा, स्वर, बल और घात : ध्वनिमें चार गुण होते हैं—१. मात्रा, २ स्वर, ३ बल और ४ घात अर्थात् लम्बान, चढ़ाव-उतार, दबाव और ठोकर।

मात्रा ध्वनि बोलनेमें जो समय लगता है उसकी नापको मात्रा कहते हैं। ये तीन ढङ्गकी होती हैं : १. इकहरी (ह्रस्व), २. दुहरी (दीर्घ) जो दो बार ताली बजानेतक खिंचे, और ३ लम्बी (प्लुत), जिसमें ध्वनिका खिचाव दुहरेसे भी अधिक लम्बा हो जाय जैसे ओऽऽऽ। बहुत-सी ध्वनियोंमें आधी ही मात्रा लगती है। शब्दके बीचमें आनेवाले सब मिले हुए (संयुक्त) व्यंजनवाले अक्षरोका पहला अक्षर आधी मात्रामें बोला जाता है जैसे 'कल्पना, पर्वत, प्रस्तार' शब्दोंमें 'ल्, र्, प्, स्'। कुछ व्यंजन ध्वनियाँ बहुत हल्के छूकर बोली जाती हैं। इन्हें हम चौथाई मात्रावाली (चतुर्थांश मात्रिक) कह सकते हैं जैसे कुम्हार, तुम्हारा, उन्होंने, चूल्हा, भण्यौ, कझौ, कज्यो (या मराठीके दुसज्या) शब्दोंमें आए हुए म्ह, न्ह, ल्ह, ज्य, ह्य, ज्यके म्, न्, ल्, ज्, ह्, ज्। ये ध्वनियाँ प्राकृत शब्दोंके 'बम्हण, खन्ध, कल्हार' और संस्कृतके सद्य, चतुर्थमें आए हुए 'म्ह, न्ह, ल्ह, ह्य, और र्य' के 'म्, न्, ल्, और र्' की अपेक्षा अत्यन्त अल्प मात्रामें बोले जाते हैं।

कभी-कभी दुहरी मात्रावाले अक्षर, लिखनेमें तो दुहरी मात्राके होते हैं पर बोलनेमें एक ही मात्रामें बोले जाते हैं जैसे—'ओसारा, कोहनी, एका' के 'ओ, को, ए'।

स्वर • बोलते समय अपने मनकी रीझ-खीझ-धिन समझानेके लिये जा हम ध्वनियोंको लहराते चलते हैं उनी स्वरके उतार-चढ़ावको लय (इन्टोनेशन) कहते हैं। स्वर चढ़ाकर (उदात्त) बोलना, धीरे (अनुदात्त) बात-चीत करना और खुलकर (स्वरित) बात-चीत करनेको स्वरका ऊँचा-नीचापन कह सकते हैं, उतार-चढ़ाव नहीं। हम लोग जिसे काकु या गलेकी मुर्की कहते हैं, उसमें यही स्वर काममें आता है जिससे हम समझ जाते हैं कि कहनेवाला कुछ पूछ रहा है, ताना दे रहा है, अचरज दिखा रहा है, डाँट रहा है या किसी बातको मानकर हामी भर रहा है।

बल वाक्यका अर्थ समझानेके लिये उसके किसी शब्दको लम्बा करके बोला जाता है। उसी लम्बे करने या जमाकर बोलनेको बल कहते हैं, जैसे—'यह पुस्तक मेरी है।' इसमें 'यह' पर बल देनेका अर्थ

होगा कि जितनी पोथियाँ दिखाई जा रही हैं उनमें 'वही' पोथी मेरी है दूसरी नहीं। 'पुस्तक' पर बल देनेका अर्थ है कि वहाँ रक्खी हुई बहुत-सी वस्तुओंमेंसे पुस्तक तो मेरी है, शेष वस्तुएँ भले ही दूसरीकी हो। 'मेरी' पर बल देनेका अर्थ है कि पुस्तक 'मेरी' ही है, और किसीकी नहीं। यह 'बल' भी एक ढंगसे स्वरका उतार-चढ़ाव ही है। चीनी बोलीमें एक ही शब्द या ध्वनिका स्वर चढ़ाकर, उतारकर या उतार-चढ़ाकर बोलनेसे वह अलग-अलग अर्थ देने लगती है।

ठोकर (स्वराघात) : बहुतसी बोलियाँ ऐसी हैं जिनके शब्दोंमें किसी-किसी अक्षर पर कुछ चोट या ठोकर देकर बोला जाता है। इसे आघात कहते हैं। कुछ लोग इसे बलाघात या स्वराघात भी कहते हैं। देखा गया है कि धीमी (अघोष) ध्वनियोंको कुछ ठसक या भोके साथ बोला जाता है और भारी (घोष) ध्वनियोंको जमाकर या लम्बा करके। हिन्दीमें भी कभी-कभी यह ठोकर (घात) देकर चलना ही पड़ता है। यदि 'चंचलता' शब्दको चंच-लता पढ़ें तो जान पड़ेगा कि 'चच' नामकी कोई 'लता' है। यह घपला 'ल' पर ठोकर देकर पढ़नेसे ही हुआ है, पर 'सोमलता' को हमें 'सोम-लता' ही पढ़ना चाहिए। इसलिये जो लोग समझते हैं कि हिन्दीमें स्वराघात नहीं है वे भूल करते हैं। कुछ बोलियोंमें तो बीचके अक्षरोंपर अलग-अलग बल देनेसे उनके अर्थ बदल जाते हैं जैसे अंग्रेजीके 'परफेक्ट' (पूर्ण) शब्दमें 'फे' के ऊपर आघात होगा तो वह विशेषण होगा और यदि 'प' के ऊपर होगा तो क्रिया। हिन्दी और संस्कृतमें शब्दके बीचमें आनेवाले संयुक्ताक्षरके पहले वर्णको खींचकर ठोकरके साथ बोलते हैं जैसे 'अप्रकाशित' के 'अ' शब्दको 'प्र' से पहले बोलते हुए हम प्र पर एक और प् की चोट मारकर उसे 'अप्रकाशित' पढ़ते हैं। यह भी आघात या स्वराघात ही है।

ध्वनियोंमें हेर-फेरके कारण

कुछ लोगोंने बताया है कि नीचे लिखे कारणोंसे ध्वनियोंमें हेर-फेर होता रहता है—

१. अलग-अलग मुँह होने से, जैसे 'राम' को 'गाम' कहना और कान-मे गड़बड़ी होनेसे जैसे अंगूरको लगूर कहना । २ ठीक-ठीक सुनी हुई ध्वनि मुँहसे निकाल न पा सकने से, जैसे 'कृष्णजी' को कृस्नजी या किरशनजी कहना । ३ शब्द या अर्थकी ठीक जानकारी न होनेसे जैसे 'छात्र' को छात्र कहना । ४. बोलनेमे हड़बड़ी करनेसे जैसे 'अहमदाबाद' को अमदाबाद कहना । ५ बोलनेमे सुविधा ढूँढनेसे जैसे 'मास्टर साहब' को माटसाब कहना । ६ प्यार या रीझ-खीझमे बनकर बोलनेसे जैसे 'संजय' को सजू कहना । ७ दूसरी बोलियोंके मेलमे आनेसे जैसे 'आट्स कौलेज्'को आट कालिज कहना । ८. अलग-अलग पानी-बयारमे रहनेसे । ९ कोई बड़ी भगदड़ या मारकाट होनेपर लोगोंके इधर-उधर बिखर जानेसे । १० लिखनेकी गड़बड़ीसे, जैसे 'खड्ग' को खड्ग पढ़ना । ११ लम्बे शब्दको छोटा करनेकी चाहसे जैसे 'साइकिल-रिक्शा'को 'रिक्शा' कहना । १२. हल्के व्यजनोके निकलनेसे जैसे 'पहला'को पैला कहना । १३. बोलीकी ध्वनियोंके अपने आप आगे बढ़ने और पनपनेसे जैसे 'वर्त्तते' से भोजपुरी 'बाटै' बन गया । १४ कवितामे तुक बैठानेके लिये तोड़ने-मोड़नेसे जैसे 'राज' का राजू । (पिता दीन मोहि कानन राजू) । १५ एक-सी ध्वनियोवाले शब्दोंके साथ घपला हो जानेसे जैसे पंचम और सप्तमके जोड़पर 'षष्ठ' से षष्ठम बना लेना । १६. ध्वनिकी चोट (स्वराघात) देनेसे नहीं जैसे 'लोटा'का लोट्टा, 'कवि'का कवी । १७ आपसमे मेलजोल (सामाजिक ससर्ग) बढ़नेसे जैसे गाँवके लोगोंके मुँहमे पड़कर राशन भी रासन और मिनिस्टर भी मिलिस्टर बन गए । १८ बिना जाने पड़िताई छोटनेसे, जैसे जनाबको जनाब या 'माधुर्य' को 'माधुर्यता' कहना । १९ दूसरी बोलीके शब्दका अर्थ अपनी बोलीकी ध्वनिपर ढालकर बनानेसे जैसे 'औनरेरी कोर्टको' अँधेरी कचहरी कहना ।

ये लोग मानते हैं कि ध्वनियोमे हेर-फेर दो ढङ्गके होते हैं—१. अपने आप हेरफेर (अनकन्डिशनल या स्पॉन्टेनियस) और २ बाहरी लगावसे हेरफेर (कन्डिशनल या कौन्टेक्ट) । बाहरी लगावसे

ज्ञानेवाले हेरफेर तब होते हैं जब ऊपर बताए हुए उन्नीस कारणोंमेंसे कोई कारण आ खड़ा हो ।

पर हमारा मत है कि ध्वनिमें केवल चार ही कारणोंसे हेर-फेर होता है—१ अनाडीपन (अज्ञान) से, २ जान बूझकर दूसरेकी बोलीका अनुकरण करके बोलनेसे, ३ प्यार या रीझ-खीझमें बिगाड़कर बोलनेसे, ४ अपनी बोलीकी ढलनपर ढाल लेनेसे ।

जब कोई व्यक्ति किसी शब्दको जानता नहीं है तब ठीक-ठीक सुनने पर भी वह उसको बिना जाने उसकी रीस करनेके लिये या वैसा ही बोलनेके लिये जो जतन करता है उसीसे सब गड़बड़ी आ खड़ी होती है । ऊपर गिनाई हुई २, ३, ४, ५, १०, ११, १२, १४, १५, १६, १७, १८ संख्यावाली बातें तो अनाडीपनमें ही आ जाती है ।

दूसरी बात यह है कि सब भाषाओंमें बोलनेके कुछ अपने-अपने लटके हाते हैं । यह उस बोलीका अपना चलन (स्वभाव) कहलाता है । उस बोलीके या उस बोलीमें बोलनेवाले लोग बोलते हुए सदा उसी बोलीका चलन लेकर बोलते हैं । ७, ८, ९, संख्यावाले कारण इसीमें आ जाते हैं । पढ़े-लिखे समझदार लोग भी कभी-कभी सुननेवालेको देखकर और अलग-अलग बोलियोंके ढगपर अदल-बदलकर बोलते रहते हैं । इसे हम अनजानपन या अनाडीपन नहीं कह सकते । यह तो जान-बूझकर दूसरेकी बोलीके चलनके साथ ढलना है ।

प्यार या रीझमें या बनकर बोलनेसे भी ध्वनियोंमें हेरफेर हो जाता है । ६ और १८ संख्याके कारण इसीमें आ जाते हैं ।

हम पहले ही बता आए हैं कि मुँह और कानकी बनावट अलग-अलग होने और पानी-बयार और धरती बदलनेसे ध्वनियोंमें हेरफेर नहीं होता ।

ध्वनियोंमें हेरफेरके ढंग : निरुक्तवाले पाँच ढगोंसे शब्दोंकी बनावट बताते हैं—१. शब्दमें किसी अक्षरका बाहरसे आकर जुड़ जाना (वर्णागम) । २ शब्दके अक्षरोंमें उलट-पलट या इधरका उधर हो जाना (वर्ण-विपर्यय) । ३ शब्दके किसी एक अक्षरके बदले दूसरा

अक्षर आ जाना (वर्ण-विकार) । ४ शब्दोमेसे किसी अक्षरका निकल जाना (वर्णलोप या वर्ण नाश) । ५ जैसा अर्थ हो उसीके ढंग पर धातुका अर्थ मान लेना (धात्वर्थातिशययोग) ।

आजकल बोलियोंकी छानबीन करनेवाले लोगोने पन्द्रह ढंगसे ध्वनियोमे हेर-फेर बताया है—१ नई ध्वनिका आना (वर्णागम); २. उलट-फेर (विपर्यय), ३ हटना (वर्णलोप), ४ अपनेमे समा-लेना (आत्मीकरण या सवर्णाकरण), ५ अपना रूप बदलना (विकार, रूप-त्याग या विषमीकरण), ६ मेल (सन्धि), ७ साँसके अक्षर (श ष स ह) बनना (ऊष्मण), ८ नकियावन (अनुनासिकन) ९. अक्षरके खिचावमे भेद करना (अभिमात्रण), १०. साँसकी धौक देकर बोलना (महाप्राणन), ११ साँसकी कम धौक देना (अल्पप्राणन), १२ स्वर-ढलाव (ऊमलाउट या अभिश्रुति), १३ स्वर-फेर (एब्लाउट या अपिश्रुति), १४ भारी (घोष) करना, १५ धीमा (अघोष) करना ।

१. नई ध्वनिका आना [वर्णागम] : कहा जाता है कि जीभ कम चलानेकी छूट देनेके लिये अपनी बोलीमे नई ध्वनियाँ आ जाती हैं । ये स्वरोमे भी आती हैं और व्यंजनोमे भी, यहाँ तक कि कभी कभी तो स्वर मिले हुए व्यंजन-तक नये-नये आ जाते हैं ।

स्वरागम : नये स्वर तीन ढंगसे आते हैं—१ शब्दके पहले (आदि-स्वरागम या प्रोथीसिस) जैसे 'स्कूल' का इस्कूल । २ बीचमे (मध्यस्वरागम, स्वरभक्ति या एनैप्टिक्सिस) जैसे पंजाबी मे स्टूडेण्डको सटूडेण्ट, प्रसाद को परसाद, या मंडीका मडई । ३ [ग] पीछे स्वर आना (अन्तस्वरागम) जैसे 'गनपति'का गनपतिओ ।

एक जैसे स्वरका पहले आना (स्वर्णागम, अपिनिहिति या एपेन्थेसिस) : कुछ लोग अपिनिहिति या सवर्णागमके ढंगसे स्वरका आना मानते हैं । कुछ लोग मानते हैं कि सवर्णागम तब होता है जब शब्दमे एक स्वर पहलसे रहता हो और उसीके साथ एक दूसरा उसीके जैसा स्वर उससे पहले आ पहुँचे जैसे संस्कृतके तरुण शब्दमे त् के साथ अ लगा हुआ

है पर अवेस्तामे इसी त का तउरुण हो जाता है। हमारे यहाँ अवधी बोलीमे भी इसी ढंगसे सवर्णागम होता है जैसे—लोटा (ल् + ओ + ट् + आ) का ल्वाटा (ल् + ओ + आ + ट् + आ) हो जाता है। यहाँ आया हुआ स्वर आ है। इस ढंगसे तो 'तनिक'से बिगड़े हुए 'तिनिक'के 'ति' मे जो 'इ' आ गई है वह भी अपिनिहिति मानी जायगी। पर वह सीधा मध्यस्वरागम है। बहुतसे लोग भूलसे इस्त्री (स्त्री) शब्दके इ को भी समस्वरागम मानते है पर यह आदिस्वरागम ही है। कुछ लोग यह मानते है कि आदिस्वरागममे कोई भी स्वर आ सकता है जैसे स्तुतिमे अस्तुति, पर अपिनिहितिमे ठीक वही स्वर आना चाहिए जो पहले शब्दमे हो। पर यह ठीक नहीं है। हम ये सब भेद ही नहीं मानते क्योंकि आदि, मध्य और अन्त-स्वरागममे ही ये सब समा जाते है।

कुछ लोग अपिनिहिति (सवर्णागम) और स्वर-भक्ति (शब्दोके बीचमे स्वर आने) को एक ही मानते हुए कहते हैं कि स्वरभक्ति तो दो व्यंजनोके मेलसे बने हुए अक्षरसे पहले आती है जैसे इस्टेशन मे स्टेसे पहले 'इ', पर अपिनिहिति वहाँ होती है जहाँ अकेले व्यंजनसे पहले स्वर आ जाय जैसे परौठाके पहले 'उ' लगाकर उपरौठा या 'कलक' के पहले 'अ' लगाकर अकलक बोलते हैं। पर सच पूछिए तो ये दोनो भी आदि-स्वरागम के ही दो साँचे हैं।

व्यंजनागम : व्यञ्जन भी शब्दमे तीन ढंगसे आते हैं—[क] शब्दमे पहले व्यंजन आ जाना (आदि-व्यंजनागम) जैसे औरगाबाद का नौरगाबाद। [ख] बीचमे व्यंजन आना (मध्यव्यंजनागम) जैसे शाप का आप। [ग] पीछे व्यंजन जुडना (अन्तव्यंजनागम) जैसे राधाकृष्ण का राधाकृष्णन्।

अक्षरागम : स्वर मिला हुआ व्यंजन (अक्षर) भी कभी-कभी शब्दमे पहले, बीचमे या पीछे आ जुडता है। [क] शब्दसे पहले स्वरके साथ व्यंजन (अक्षर) का आना (आदि-अक्षरागम), जैसे फजूलका चेफ जूल, [ख] शब्दके बीचमे अक्षर आना (मध्य-अक्षरागम), जैसे कमडलु का करमडल, सुशील का सुरशील, अमूल्य का अनमोल और

आलस का आलस । [ग] शब्दके अन्तमें अक्षर आना (अन्ता-
न्तरागम) जैसे जीभ का जीभड़ी, रग-का रगत ।

२. ध्वनियोंमें अदला-बदली (वर्ण-विपर्यय या मैटाथीसिस) :

जब किसी शब्दमें कोई स्वर या व्यञ्जन या अक्षर आपसमें अदल-बदल जाते हैं उसे विपर्यय या अदला-बदली कहते हैं । यह दो प्रकारकी होती है—१ पासवाले (पार्श्ववर्ती) अक्षरमें जैसे चिह्न का चिन्ह, २ दूरवाले अक्षरमें (दूरवर्ती) जैसे पहुँचाना का चहुँपाना । यह उलट फेर स्वर, व्यञ्जन और अक्षर तीनोंमें होते हैं ।

स्वरोमें अदला-बदली [क] पासके स्वरोमें अदला-बदली (पार्श्ववर्ती स्वर-विपर्यय) जैसे कुँअरजी का कँउरजी । [ख] दूरके स्वरोमें उलट-फेर (दूरवर्ती स्वर-विपर्यय) जैसे काजर का कजरा, पागल का पगला ।

व्यञ्जनोंमें अदला-बदली : [क] पासके व्यञ्जनोंमें अदला-बदली (पार्श्ववर्ती व्यञ्जन-विपर्यय) जैसे चिह्न का चिन्ह, ब्राह्मण का ब्राम्हण, सिंगल का सिंगल, मख का (पालिमें) मय्ख । [कुछ लोगोंने भूलसे डूबना के बूडना को भी पासके व्यञ्जनोंका उलट-फेर माना है पर वे यह भूल गए कि इन व्यञ्जनोंके बीचमें स्वर भी फँसे हुए हैं ।] [ख] दूरके व्यञ्जनोंमें अदला-बदली (दूरवर्ती व्यञ्जन-विपर्यय) जैसे १. (स्वरका बीच देकर) 'पिशाचमोचन' का पिचासमोचन और २ (व्यञ्जनोंका बीच देकर) जैसे चिल्ड्रेन्स स्कूल का चिन्ड्रल्स इस्कूल । [इसके उदाहरणोंमें कुछ लोगोंने भूलसे लखनऊ का नखलऊ भी दिया है पर वह तो अक्षर-विपर्यय (स्वर मिले हुए व्यञ्जनकी अदला-बदली) है, अकेले व्यञ्जनकी नहीं ।]

अक्षरोमें अदला-बदली [क] पासके अक्षरोमें अदला-बदली (पार्श्ववर्ती अक्षर-विपर्यय), किसी शब्दमें पास-पासके पूरे अक्षरोमें अदला-बदली हो जाती है जैसे लखनऊ का नखलऊ । [ख] दूरके अक्षरोमें अदला-बदली (दूरवर्ती अक्षर विपर्यय) जैसे गुलनार का गुरनाल । [ग] स्वर, व्यञ्जन या अक्षरोंकी कूद (वर्णोत्प्लवन) अर्थात् स्वर, व्यञ्जन या अक्षरका अपनी ठौरसे उठकर कहीं दूसरी ठौरपर जा बैठना जैसे—दुँगाड़ा (पहली वर्षा) का दगडँडा, फितरती का तरफिती । [घ] वाक्योंमें

शब्दके टुकड़ोंकी अदला-बदली (लयान्विति-विपर्यय या स्पूनरिज्म) ।
 आक्सफार्डके प्राध्यापक डा० डब्ल्यू० ए० स्पूनर (१८४४-१८३०)
 जब बोलते थे तब उनकी जीभ लटपटाकर किसी वाक्यके शब्दोंके
 टुकड़े ही इधरसे उधर कर देते थे जैसे उन्होंने एक विद्यार्थीसे 'यू हैव
 वेस्टेड ए होल टर्म' (तुमने एक पूरा सत्र नष्ट कर दिया) के बदलेमें
 कहा—'यू हैव टेस्टेड ए हाल वर्म' (तुमने एक पूरा कीड़ा चख लिया) ।
 हम लोग भी कभी-कभी बोलते हुए 'दाल-भात'का भालदात या 'तुम पढ़ने
 नहीं जा रहे हो' के बदले 'तुम जड़ने नहीं पा रहे हो' कह देते हैं । ऐसी
 भूलें अनमनेपनसे, हडबडीमें या घबराहटमें ही निकलती हैं ।

३. ध्वनिका निकल जाना (वणलोप या एलिजन) :

कभी-कभी हम लाग भटके या हडबडीमें बोलते हुए ध्वनियोंको चबा
 या खा जाते हैं जिससे वे ध्वनियाँ पूरी मिट जाती हैं । ऐसे स्वरो,
 व्यंजनो और अक्षरोके निकल जानेको लोप कहते हैं । यह लोप या
 घिसाव या ता शब्दकी पहली ध्वनिका होता है या बीचकी या पीछेकी ।

स्वर निकलना (स्वर-लोप) : [क] शब्दके पहल आए हुए स्वरका
 मिटना (आदि-स्वर-लोप या ऐफैसिस) जैसे अनाज का नाज, उठाना का
 ठाना, अघेला का घेला, अमावस का मावस । [ख] शब्दके बीचका स्वर
 मिटना (मध्य-स्वर-लोप या सिनकोपी) जैसे फारसीके ज़ियादह का
 ज्यादह्, बदरीदास का बद्रीदास । [ग] अन्तका स्वर निकल जाना
 (अन्तस्वर-लोप) जैसे कलम का कलम्, रीति का रीत् ।

व्यंजन निकलना (व्यंजन-लोप) : [क] शब्दका पहला
 व्यंजन निकल जाना (आदि-व्यंजन-लोप) जैसे स्थालीका थाली, स्फोटका
 फोड । [ख] शब्दके बीचसे व्यंजन निकल जाना (मध्य-व्यंजन लोप)
 जैसे सूचीसे सूई, कायस्थसे कायथ । [ग] शब्दके अन्तसे व्यंजन निकल
 जाना (अन्त व्यंजन लोप) जैसे पालिमें भगवान् का भगवा ।

लयकी भ्रोक निकल जाना (लयान्विति-लोप या सिलेबिक एलिजन) :
 कभी-कभी शब्दोंके पहले, बीच या पीछे आनेवाली पूरी लयान्विति
 (सिलेबिल्) ही निकल जाती है ।

[क] शब्दकी पहली लयान्विति निकल जाना (आदि-लयान्वितिलोप (ऐकैरेसिब) जैसे बद्बू का बू, बाइसिकिल का साइकिल, एअरोप्लेन का प्लेन रह जाना; [ख] बीचसे लयान्विति निकल जाना (मध्यलयान्वितिलोप) जैसे 'मास्टर साहब' का मास्साब रह गया, टर निकल गया। [ग] शब्दके पीछे की लयान्विति निकल जाना (अन्त-लयान्वितिलोप) जैसे माताका माँ या पानीयम्का पानी रह गया। [घ] एक जैसी दो लयान्वितियोमेंसे एक-का निकल जाना (समलयान्वितिलोप या हैप्लोलौजी)। अमेरिकिके ब्लूमफीब्डने कहा है कि कभी-कभी जब एक शब्दमें एक ही लयान्विति (सिन्विल्) दो बार आवे तो एक निकल जाती है जैसे नाककटाका नकटा।

४. अपने जैसा बनाना (सवर्णीकरण, आत्मीकरण या ऐसिमिलेशन) : कभी-कभी जब दो ध्वनियाँ एक साथ आती हैं तब उनमेंसे एक ध्वनि दूसरीको मिटाकर अपनेको दुहरा कर लेती है जैसे पक्वसे पक्का। इसीको सवर्णीकरण कहते हैं। यह दो ढंगसे होता है—१ आगे आनेवाली ध्वनिको अपने जैसा बना लेना, और २. अपनेसे पहले आनेवाली ध्वनिको अपने जैसा बना लेना। ये भी दो ढंगसे होते हैं—कभी तो पास-पासकी दो ध्वनियोंमेंसे एक ध्वनि, दूसरी ध्वनिको अपने जैसा बना लेती है और कभी एक ही शब्दकी एक ध्वनि उसी शब्दमें दूर बैठी हुई ध्वनिको अपने रूपमें बदल लेती है।

व्यंजनोका सवर्णीकरण [क] दूरपर आगेवाली ध्वनिको अपने जैसा करना, (दूरस्थ पर-सवर्णीकरण, इन्कौटैन्क्ट प्राग्रेसिव ऐसिमिलेशन या अपाश्वस्थ अग्रात्मीकरण) जैसे खटपट का खटखट हो गया है। (ख) पासकी अगली ध्वनिको अपने जैसा करना (पाश्वस्थ पर-सवर्णीकरण, अग्रात्मीकरण या कौन्टैक्ट प्राग्रेसिव ऐसिमिलेशन) जैसे—चक्र का चक्का, पक्का पक्का, पत्रका पत्ता। [ग] दूरपर पहले आई हुई ध्वनिको अपने जैसा करना (दूरस्थ पूर्व-सवर्णीकरण या इन्कौन्टैक्ट रिग्रेसिव ऐसिमिलेशन) जैसे बारहसिंगाका सारहसिंगा। [घ] पासके पहले व्यंजनको अपने जैसा बना लेना (पाश्वस्थ पूर्व-सवर्णीकरण या कौन्टैक्ट रिग्रेसिव ऐसिमिलेशन) जैसे धर्मका धम्म, कलकटरका कलट्टर।

स्वरोंमें अपनानेकी चाल • इस ढंगके आत्मीकरण स्वरोंमें भी होते हैं—[क] दूरके अगले स्वरको अपने जैसा बनाना (दूरस्थ अग्रआत्मीकरण या इन्कौन्टेक्ट प्रोग्रेसिव ऐसिमिलेशन) जैसे जल्लमका जुलुम। [ख] दूरपर पहलेवाले स्वरको अपने जैसा बना लेना (दूरस्थ पूर्वात्मीकरण या इन्कौन्टेक्ट रिग्रेसिव ऐसिमिलेशन) जैसे अवधीमें तेहि का तिहि। [ग] पासके स्वरको अपने जैसा बना लेना (पार्श्वस्थ आत्मीकरण या कौन्टेक्ट-ऐसिमिलेशन) जैसे भोजपुरीमें दिअर (द्वीप) का दिइर।

मिटना (विलयन) : दोनोका मिटना (उभय विलयन या म्यूचुअल ऐसिमिलेशन)। कभी-कभी दो पास-पास बैठे व्यञ्जन आपसमें लड मरते हैं और उनके बदले कोई तीसरा व्यञ्जन आ बैठता है जैसे पच्चीका पंछी, सत्यका सच्च।

५. बिगाड़ (विकार, रूपत्याग या डिस्सिमिलेशन)। कभी-कभी एक शब्दमें ही एक-सी दो ध्वनियोंमेंसे एक ध्वनि अपना रूप छोड़कर दूसरा रूप बना लेती है। व्यञ्जनों और स्वरों दोनोंमें यह रूप बदल होता है और इनमें कभी तो एक जैसे वर्णोंमेंसे आगेके अक्षरका बिगाड़ होता है, कभी पहलेका और कभी किसी भी अक्षरका।

व्यञ्जनोंमें बिगाड़ • [क] आगे आनेवाले व्यञ्जनमें बिगाड़ (अग्रगत विकार) जैसे काक का काग, ककण का कंगन। [ख] पहले आनेवाली ध्वनिमें बिगाड़ (पूर्वगत विकार) जैसे जगन्नाथका जगन्नाथ, दरिद्रका दलिह्र, हनूमानका हलूमान।

स्वरोंमें बिगाड़ : स्वरोंमें भी इस ढंगके रूप-बिगाड़ देखे जाते हैं—[क] आगेवाला स्वर बदल जाना (अग्रगत विकार), जैसे पुरुषका प्राकृतमें पुरिस। [ख] पहलेवाला स्वर बदलना (पूर्वगत विकार) जैसे मुकुटका मउर।

६. मेल (संधि) : जब हम हड़बड़ाकर झटपट बोलने लगते हैं तब एक शब्दके भीतर आनेवाली दो ध्वनियाँ मिलकर अपनेमेंसे किसी स्वर या व्यञ्जनको या तो निकाल फेंकती हैं या उनमें कुछ हेरफेर कर लेती

हैं। अँगरेज़ी विद्यालयोंमें पढ़नेवाले लड़के अपने गुरुजीको मास्टरसाहब न कहकर माट्साबू कहते हैं। इसमें स्, र, ह को तो वे खा ही जाते हैं, साथ ही ट सा और ब को भी आधा करके (अर्द्ध-मात्रिक बनाकर) बोलते हैं।

७. साँसकी ध्वनि बनाना (ऊष्मण या ऐसिबिलेशन) :

कभी-कभी किसी शब्दकी कुछ ध्वनियाँ ऊष्म (श ष स ह) बन जाती हैं जैसे कैन्टुम का कुछ भाषाओंमें शतम् हो गया है।

८. नकियावन (अनुनासिकन या नैसेलाइजेशन) :

बोलियोंमें बाहरसे लिए हुए शब्द या अपनी बोलीके शब्द कुछ नकियाकर बोले जाते हैं। हिन्दीमें आँख, गाँव, टाँग, पाँच, जूँ, सीक, भौंह जैसे बहुतसे शब्दोंकी ध्वनियोंको नकियाकर बोलनेकी ही चाल है। फ्रांसीसी बोलीमें भी इसी ढंगसे नकियानेकी चाल है जैसे आँकोर (एक बार और)।

९. ध्वनियोंके खिंचावमें भेद (मात्रा-भेद) : कभी-कभी एक शब्दमें किसी स्वरका खिंचाव (मात्रा) लम्बा, कसोका छोटा हो जाता है। आकाश से अकास और बादाम से बदामका खिंचाव लम्बे (दीर्घ) से छोटा (ह्रस्व) हो गया है। कहीं-कहीं ह्रस्वसे दीर्घ भी हो जाता है जैसे कल का कालि, कवि का कवी, यति का यती, गुरु का गुरू।

१०. घहराई हुई बनना (घोषीकरण या वोक्लाइजेशन) :

कभी-कभी क, च, ट, त, प जैसी धीमी (अघोष) ध्वनियाँ भी ग, ज, ड, द, ब जैसी गहरी (घोष) हो जाती हैं जैसे मकरका मगर, शाकका साग, शतीका सदी।

११. धीमी हो जाना (अघोषीकरण या डीवोक्लाइजेशन) :

कहीं-कहीं घोष (ग ज ड द ब) का अघोष (क च ट त प) हो जाता है जैसे खूबसूरत का खपसूरत या भोजपुरी में डडाँ का डटा।

१२. साँसकी गहरी धौंक भरना (महाप्राणन या ऐस्पिरेशन) :

कभी-कभी अल्पप्राण (क, ग, च, ज, ट, ड, त, द, प, ब) ध्वनियाँ

महाप्राण (ख, घ, छ, झ, ठ, ढ, थ, ध, फ, भ) हो जाती है जैसे भक्तका भगत ।

१३. कम साँस भरना (अल्पप्राणन या डीएस्पिरेशन) :

कुछ शब्दोमे महाप्राणका अल्पप्राण भी होता है जैसे सॉफ़ का साँज, सिन्धु का हिन्दु । कुछ महाप्राण घोष (घ झ ढ ध भ) बदलकर अल्पप्राण अघोष (क च ट त प) हो जाते हैं जैसे पजाबीमे धेनु का तेनु, भानु का पानु, भाई का पाई और भ्राताका प्रा हो जाता है ।

१४. स्वर-ढलाव (स्वर-भावन, ऊमलाउट या वौवेल म्यूटेशन) :

ट्यूटोनी बोलियोके शब्दोमे इ (i) या य (j) भी किस लयान्विति (सिलेबिल) मे अपनेसे पहले अनेवाले स्वरको जैसे ऊ (uu) को ई (yy) की ढलनपर ढाल लेते है । ऐसा ढलाव ट्यूटोनी बालियोमे होता है जैसे पुरानी अंग्रेजीके 'मूस' (mūs=mouse) शब्दका बहुवचन पुरानी अंग्रेजीके मूसी (mūsi) से बना मीस (mīs=mice) । इसमे पड़ले तो (s) का बना स्य (sj) और इस 'य' के ढलावर पर मूस्यका ऊ भी ई बन गया । इसे ग्रिमने ऊमलाउट (स्वर-ढलाव या स्वर-भावन या अभिश्रुति) कहा है । इसके अनुसार ई से पहले आनेवाला कोई भी स्वर ई की ढलनपर ढल जाता है ।

१५. स्वर-फेर या अर्थ बदलनेके लिये स्वर-बदलना

(स्वरावर्त्तन या एब्लाउट या वौवेल ग्रेडेशन) : कुछ बोलियोके कुछ शब्दोके किसी एक स्वरको अदल-बदलकर बहुतसे अर्थ बना लिए जाते है जैसे हिन्दीमे 'मिल' शब्दके स्वरोको बदलकर 'मेला, मिला, मिल्ह, मिले, मिली' बनाकर 'मिल' के ही कई अर्थ बना लिए जाते हैं । अरबीमे जितने मादा (धातु) है उन सबके तीन व्यजनोमे ही स्वरोका हेर-फेर करके अर्थ बदल देते हैं जैसे तल्ब से तलब, तालिब और तुलबा बना लेंते है ।

स्वरोमे जो यह हेर-फेर होता है वह दो ढगका होता है—१. रूप या बनावटमे हेर-फेर (रूप-परिवर्तन या कालिटेटिव चेंज) और

२ खिचावमे हेरफेर (मात्रा परिवर्तन या कान्टिटेटिव चेञ्च) । इनमेसे पहलेमे तो पूरा स्वर ही बदलकर कुछ दूसरा ही बन जाता है जैसे 'मिल' का 'मेल' और दूसरेमे ह्रस्वका दीर्घ या दीर्घका ह्रस्व हो जाता है जैसे मिल का मिला, भुना का भूना ।

ऊपर जो पन्द्रह ढंगसे ध्वनियोंके हेरफेर बताए गए है सब गिने-चुने चार ढंगोंके भीतर आ जाते है—

१ वर्णागम : शब्दमे जो नया वर्ण आया हो, वह चाहे पहले आया हो या बीचमे या पीछे और वह स्वर हो, व्यंजन हो, एक मात्रामे हो, दोमे हो या आधीमे हो, सब आगमके भीतर ही समा जाते हैं ।

२. वर्णलोप : शब्दका जो भी वर्ण निकल जाता हो, वह चाहे स्वर हो या व्यंजन और वह शब्दके पहले, बीच, या पीछे कहींसे निकल जाय, सब लोपके भीतर आ जाते हैं ।

३ वर्णविपर्यय : शब्दमें वर्णोंकी भी जो अदला-बदली होती है वह भी स्वरोंमे हो या व्यंजनोंमें हो या आगे-पीछे कहीं भी हो, सब विपर्ययमे आ जाती है ।

४ वर्णविकार शब्दमे एक वर्णके बदले जो दूसरा कोई वर्ण आ जाता है, उसी विकारके भीतर आत्मीकरण (सवर्णीकरण), विकार (रूप-त्याग, असावर्ण्य या विषमीकरण), ऊष्मण, अनुनासिकन, अभिमात्रण, घोषीकरण, अघोषीकरण, अल्पप्राणीकरण, महाप्राणीकरण, अर्थ बदलनेके लिये स्वरफेर (अपिश्रुति या वौवेल ग्रेडेशन) और स्वरढलाव (स्वर-भावन या ऊमलाउट) सब आ जाते हैं ।

७

ध्वनि-परिवर्तनके नियम

ध्वनि-नियम और ध्वनिवृत्ति : कुछ लोगोंने बतलाया है कि जहाँ ध्वनियोंमे किसी सधे हुए या नपे-तुले ढंगसे हेरफेर नहीं होते हैं ऐसे ढंगको ध्वनि-नियम (फोनेटिक लौ) न कहकर ध्वनिकी टेब, या

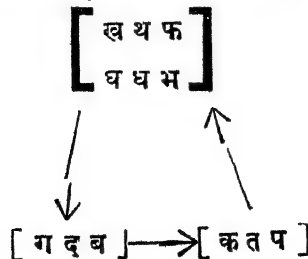
ध्वनि-वृत्ति (फोनेटिक टेन्डेंसी) कहना चाहिए क्योंकि नियम तो सदा एक बंधे-बंधाएँ सँचेमे ही रहता है, पर टेव तो बनी भी रह सकती है और कभी-कभी उसमे कुछ हेरफेर भी हो सकता है । इस आधारपर कुछ लोग मानते हैं कि पुरानी बोलियो और पूरी बन चुकी हुई बोलियोकी ध्वनियोके लिये तो ध्वनि-नियम बनते हैं पर जो बोलियाँ अभी बोली जा रही हैं और आगे भी बोली जानी रहेगी उनके लिये जो कसौटी बनती है उसे टेव ही कहना चाहिए ।

यह स्मरण रखना चाहिए कि—१ एक बोलीकी ध्वनियोमे हेरफेर होनेके नियम दूसरी बोलीके लिये नहीं काम आ सकते । २ एक बोलीकी सब ध्वनियोपर एक ही नियम नहीं चलता, कुछ गिनी-चुनी ध्वनियो या ध्वनियोके घेरे-पर चलता है । ३ ध्वनिमे होनेवाले हेरफेर कभी किसी बोलीमे किसी एक समय ही होते हैं, सदा नहीं चलते रहते । ४ ऐसी कोई भी ध्वनि किसी बोलीके किसी एक समयमे अललटपन बदलकर किसी कारणसे बदलती है जैसे आँगरेजीके 'लौघ' (Laugh) को लौफ उच्चारण करनेका नियम जर्मन भाषामे नहीं चल सकता । बैसवाड़ीमे 'लोटा' को ल्वाटा कहनेकी चाल उत्तर-भारतकी दूसरी बोलियोमे नहीं है ।

हमारी बोलियोंमें हेरफेर : वैदिक सस्कृतमे पहला हेरफेर तब हुआ जब लोग सस्कृतमे काव्य और दूसरे ग्रन्थ लिखने लगे । वेदकी सस्कृत के 'कर्णेभिः' का काव्यकी सस्कृतमे 'कर्णै' हो गया । दूसरा हेरफेर तब हुआ जब प्राकृतोका चलन बढ़ने लगा और सस्कृतके शब्द प्राकृत रूपोमे ढलने लगे । फिर संस्कृत और प्राकृतकी ध्वनियाँ अपभ्रशोकी ढालपर ढलने लगीं और उसके भी नियम बन गए कि सस्कृत और प्राकृतकी कौन-सी ध्वनि किस देशके अपभ्रशमे क्या बन जाती है जैसे पुरुष शब्दका किसी प्राकृतमे पुरिसँ और किसीमे पुलिस (राजपुरुष= राजपुरिसो और लाजपुलिसो) हो गया । फिर अपभ्रश भी बिगडकर आजकी देशी बोलियोकी ध्वनियोमे ढल निकला । संस्कृतका अग्नि प्राकृतमे अग्नि बनकर अपभ्रशमे आया और आजकी बोलियोमे आग, आगी, अगिया बनकर चलने लगा और पुल्लिङ्गसे स्त्रीलिङ्ग भी हो गया ।

ग्रिमका नियम : डेनमार्क-निवासी रास्क और इहरेने तो यह बताया कि जर्मन-परिवारकी बोलियोंमें कौन-सी ध्वनियाँ किस ढंगसे बदलीं पर उसका पूरा ब्यौरा जर्मनी-वासी ग्रिमने (१८८२) ही दिया । १. ग्रिमने माना है कि हिन्द-परिवारकी बोलियाँ किसी एक आदिम बोलीसे निकली हैं । २ इस आदिम बोलीकी ध्वनियाँ सस्कृत, यूनानी (ग्रीक) और लातिन (लैटिन) में मिलती हैं । इनमें भी सस्कृतकी ध्वनियाँ आदिम बोलीकी ध्वनियोंसे बहुत अधिक मिलती-जुलती हैं । ३. ग्रिमके नियम हिन्द-यूरोपीय बोलियोंके जर्मन परिवार या त्यूतोनी बोलियोंपर ही लागू होते हैं । ४. इस जर्मन-परिवारकी बोलियोंकी ध्वनियोंमें दो बार हेरफेर हुए—(क) इतिहाससे बहुत पहले जब जर्मन-भाषाओंके व्यजन अन्य हिन्द-यूरोपीय बोलियोंके व्यजनोंके रूपसे अलग हो गए । (ख) दूसरा हेरफेर (लाउटवेअरशीबूग) सातवीं सदीके लगभग हुआ जब उंची जर्मन (आजकी जर्मन बोली) और नीची जर्मन (अँगरेज़ी, डच, गोथिक आदि) की ध्वनियाँ अलग हो गईं ।

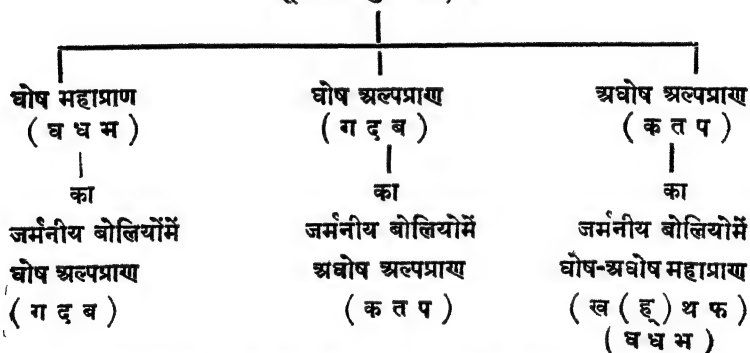
पहला उलट-फेर (प्रथम ध्वनि-परिवर्तन) : इतना मानकर ग्रिमने यह नियम बनाया कि पहले हेर-फेरमें आदिम हिन्द-यूरोपीय (सस्कृत, यूनानी, लैटिन) बोलियोंके व्यजनोंके अघोष अल्पप्राण (क त प) का जर्मन बोलियोंमें घोष (ख थ फ) या (घ ध भ), आदिम बोलीके महाप्राण (ख थ फ और घ ध भ) का जर्मन बोलियोंमें घोष अल्पप्राण (ग द ब), और आदिम बोलीके घोष अल्पप्राण (ग द ब) का जर्मन बोलियोंमें अघोष अल्पप्राण (क त प) हो गया ।



यहाँ एक बात समझ लेनी चाहिए कि दाँतके सहारे बोले जानेवाली (दन्त्य या तवर्ग) ध्वनियाँ तो ठीक ढगसे चक्कर खाती हैं (थ का द, द का त और त का ट हो जाता है) पर कवर्ग और पवर्ग एक ही पग चलते हैं अर्थात् आदिम बोलीके ख का ग और फ का ब हो जाता है, इससे आगे नहीं।

ग्रिम मानता है कि हिन्द-यूरोपीय बोलियाँ जिस आदिम (मूल) बोलीसे निकलीं उसके कुछ व्यंजन आगे चलकर हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमें इस प्रकार बदल गए—

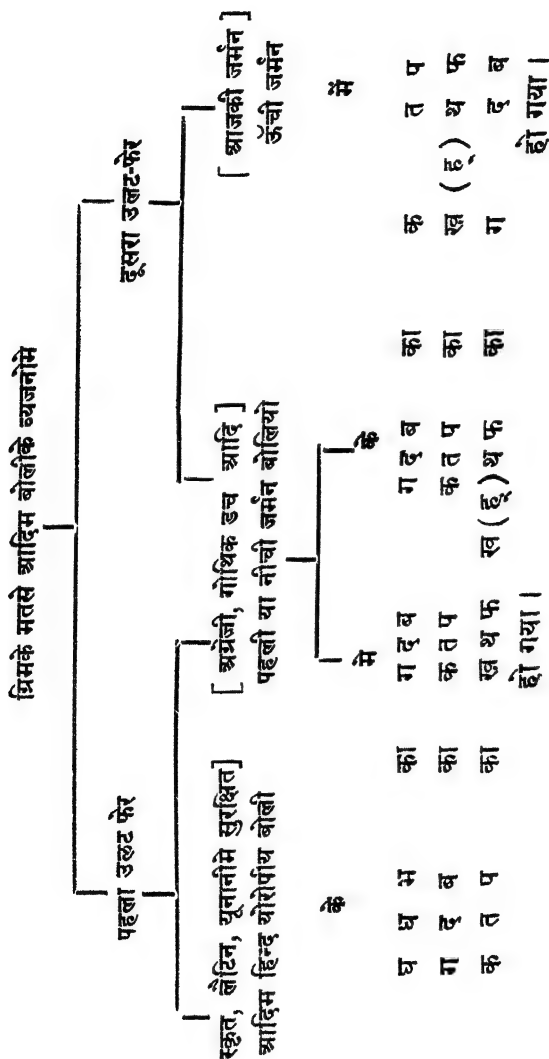
आदिम (मूल) हिन्द यूरोपीय बोली (संस्कृत, लैटिन, यूनानीमें सुरक्षित) के



ग्रिम मानता है कि आदिम बोलीके कुछ व्यंजन संस्कृत जैसी पुरानी बोलियोंमें अभीतक बचे हुए हैं।

दूसरा उलटफेर (द्वितीय ध्वनि-परिवर्तन) : दूसरे उलटफेरमें जब ऊँचा जर्मनवाले सब एक साथ रह गए तब नीची जर्मन या आदिम जर्मनके ग द ब, क त प और ख (ह्) थ फ, आजकी जर्मन बोली या ऊँची जर्मनमें क्रमसे क त प, ख थ फ और ग द ब हो जाते हैं। पृष्ठ ७१ पर दिए हुए चक्रमे नीचेके दाँएँ कोनेसे हम बाणकी दिशामें एक-एक पग बढ़ें तो हमें दूसरे हेरफेरका पूरा न्यौरा मिल जायगा।

इन दोनों उलट-फेरोंको आगेके खोजसे भली भाँति समझ सकते हैं—



ग्रिमके नियमकी खोट : ग्रिमने नियम बनानेके पश्चात् अपने आप भी देखा कि इस नियममें ठौर-ठौरपर एक सधे हुए ढंगकी खोट मिलती है, जैसे—स्क स्त स्फ के क त प मे स् के मेलके कारण कोई हेर-फेर नहीं हो पाया। ऐसे ही क्त और प्त का त भी ज्यो का त्यो रह गया और ढ भी गोथिकमे जाकर थ्त और पीछे स्स हो गया। नियमोमे ये कमियाँ थीं—१. उसने दो अलग-अलग समयोमे होनेवाले ध्वनियोके हेर-फेरको एक साथ बाँध दिया और जिन दो बोलियोकी ध्वनियोके हेरफेरपर विचार किया उनमेसे दूसरीका घेरा बहुत छोटा है। २. यह हेरफेरका नियम त्यूतोनी बोलियोके लिये ही बना था, पुरानी हिन्दयूरोपीय बोलियोपर उसके नियम नहीं लगते। ३. उसने अपने नियमका कोई घेरा नहीं बाँधा इसलिये उसमे बहुत-सी भूलें और खोटें रह गईं। इन्हीं खोटो और छूटो (अपवादो) को ठीक करनेके लिये ग्रासमान और वर्नरने अपने उपनियम बनाए।

ग्रासमानका नियम : ग्रिमके नियमसे आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीके क त प का त्यूतोनी बोलियोमे ख (ह्) थ फ हो जाना चाहिए था पर बहुत-से शब्दोके क त प का त्यूतोनीमे ग द ब बन गया है। इसीलिये ग्रासमानने उस नियमको सुधारकर अपना नया नियम बनाया कि 'आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीके किसी शब्द या धातु या लयान्विति (सिलेबिल्) के पहल और अतके महाप्राण अक्षर (ख घ छ भ ठ ढ थ ध फ भ), संस्कृत और यूनानीमे अल्पप्राण (क ग च ज ट ड त द प ब) हो गए हैं। संस्कृतमे धा (धारण करना) धातुसे 'धधाति' बननेके बदले 'दधाति' और 'भी' (ढरना) धातुसे 'भिभेति' के बदले 'बिभेति' बनते देखकर ग्रासमानने यह बताया कि—

१ आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीमे इस हेरफेरके दो रूप रहे होंगे। पहले रूपमे दो महाप्राण रहे होंगे दूसरेमे नहीं रहे। इसीलिये कहीं-कहीं क त प के बदले जहाँ ग द ब मिलते हैं वहाँ उस पुरानी आदिम बोलीमे इस क त प का पुराना रूप ख (ह्) थ फ रहा होगा जो हिन्द-यूरोपीय बोलियोमे घ ध भ हो गया।

२ यूनानी और संस्कृतमें एक लयान्विति (सिलेबिल्) के पहले और पीछे दोनों ठौरपर महाप्राण स्पर्श वर्ण नहीं रह सकते। एक लयान्वितिमें एक ही प्राणवाली ध्वनि रहेगी, जैसे 'तस्थौ' न होकर 'तस्थौ' ही होगा।

वर्नरका नियम : यह देखा गया कि यूनानी और संस्कृतके बहुतसे शब्दोंके क त प का जर्मन बोलियोंमें ग द व मिलता है। इसलिये वर्नरने कहा—१ ग्रिमके नियम तो स्वरकी चोट (एक्सेंट) के बलपर बनाए गए थे क्योंकि हिन्द-यूरोपीय बोलियोंकी आदिम बोलीमें यदि क त प से पहले स्वराघात रहा हा तभी ग्रिमके नियमसे उलटफेर होता है पर यही स्वराघात यदि क त प के पश्चात् आनेवाले व्यजनपर हो तो इस उलट-फेरमें प्रासमानके नियमसे ग द (ड) ब हो जाता है जैसे—संस्कृतके सप्तका जर्मनमें सीबेन और शतम् का हुडेर्ड हो जाता है। अतः शब्दके बीचमें आनेवाले क त प स के ठीक पहले आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीमें कोई उदात्त स्वर आ जाय तो उनके बदले 'ह प फ स' या 'ग (ग्व) द ब र' हो जाता है। २ संस्कृत और यूनानी बोलियोंमें आदिम हिन्द-यूरोपीय स्वर ठीक-ठीक मिलते हैं। ३. दा व्यजन मिले हुए (द्वित्व) वर्णपर ग्रिम नियम नहीं चलता, केवल अकेले वर्णोंपर ही चलता है। अतः जर्मनीके मिले हुए (सयुक्त) व्यजन हूट, हूस, फट, फस, स्क, स्ट, स्प पर ग्रिमके नियम नहीं लगते अर्थात् हिन्द-यूरोपीय बोलियोंके स्क, स्ट और स्प सदा व्योके त्यो रहते हैं, कभी-कभी अग्रेजीमें कुछ हेरफेर हो जाता है जैसे स्क का श।

कौलित्सका तालव्य-नियम : विल्हेल्म टौम्सन (१८७५), योहान्स स्मिट (१८२०), ऐसोय तेगर, कौलित्स और देस्साउ शोर आदि कईने तालव्य नियमकी भी चर्चा की है जिसपर वर्नरने भी पीछे छानबीन की थी, पर इसे कौलित्सका तालव्य-नियम ही कहते हैं।

संस्कृत शब्दोंके च और ज के बदले अन्य हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमें क और ग देखकर लोगोंने यह अटकल लगाई कि ये क और ग भी पहले च और ज ही रहे होंगे। इसपर यह नियम बना कि—१-

संस्कृतके जिन शब्दोमे अ की ध्वनि यूनानी या लैटिन ओ जैसी है उससे पहले क या ग व्यंजन मिलता है, पर यदि अ की ध्वनि यूनानी या लैटिन ई जैसी हो तो क या ग के बदले च या ज मिलते हैं। जैसे—च (च् + अ) मे अ की ध्वनि यूनानी ई जैसी है पर कच् के क मे आया हुआ अ यूनानी ओ जैसा है। (एक ही धातु पच् से पचति भी बनता है और पकति भी) इससे जान पड़ता है कि कभी संस्कृतमे अ के बदले ई और ओ स्वर रहे होंगे जिसमे आगेके ई स्वर के बदले जो कण्ठसे बोला जानेवाला व्यंजन रहा होगा, वह तालुसे बोला जाने लगा और तालव्य बन गया जिससे क से च और ग से ज हो गया। इस नियमके अनुसार आदिम बोलीमे कण्ठसे बोले जानेवाले व्यंजन यूनानी या लैटिनमे तालुसे बोले जानेवाले व्यंजन बने मिलते हैं। इसीलिये इसे तालव्य नियम कहते हैं। इस नियमवाले मानते हैं कि हिन्द-यूरोपीय बोलियोंकी आदिम या पहली बोलीसे संस्कृत इतने समीप नहीं है जितनी यूनानी या लैटिन।

२ आदिम हिंदयूरोपीय बोलीके तीसरे ढंगका क वर्ग (क ख व घ ङ) संस्कृतमे पहले तो कवर्ग बना रहा पर अपनेसे ठीक पहले आनेवाले स्वरकी भौकेमे तालव्य (च छ ज झ ञ) बन गया।

यूनानी और लातिन (लैटिन) नियम : ऊपर जो चार नियम बताए जा चुके हैं, उनके साथ-साथ १. यूनानी नियम है कि आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीके किसी शब्दमे दो स्वरोंके बीच यदि स् रहा हो तो वह पहले ह् हो जाता है और फिर निकल जाता है। २ (लातिन) नियम है कि आदिम हिन्द-यूरोपीय बोलीके किसी शब्दमे दो स्वरोंके बीच जो स् रहा वह आगे चलकर र् हो गया।

हमारा मत है कि ध्वनियोंके ये नियम माने नहीं जा सकते क्योंकि १. ये एक परिवारकी पूरी ध्वनियोंपर भी लागू नहीं हो सके, २ उनमे बराबर खोटा निकलती रही, ३. जबतक पहली या आदिम बोलीका कोई सच्चा व्यौरा नहीं मिल पाता तबतक अटकलके भरोसे बने हुए ध्वनिके नियम नहीं माने जा सकते। ४. बोलनेवाले इतने अनोखे, नये और अटपटे

ढंगसे बोलते हैं कि इन नियमोंका कोई ठौर-ठिकाना नहीं क्योंकि ये तो पढ़े-लिखे लोगोकी बोलियोंके सहारे बनाए गए हैं। ५. बोलचालकी ध्वनियोंका जुगाड किया जाय तो जान पड़ेगा कि बोलियोंके हेरफेर का कभी कोई नियम बनाया ही नहीं जा सकता।

सारांश

अब आप समझ गए होंगे कि—१ बोलियोंके किसी एक ठठकी कुछ गिनी चुनी बोलियोंकी, कुछ गिनी-चुनी ध्वनियोंमें, किसी एक समय, कुछ बंधे हुए कारणोंसे होनेवाले हेरफेरके लिये ही नियम बनते हैं।

२. ग्रिम नियम . पहले उलटफेरमें आदिम हिन्द योरोपीय बोलीके घोष महाप्राण (घ ध भ), घोष अल्पप्राण (ग द ब) और अघोष अल्पप्राण (क त प) का जर्मन बोलियों (अंगरेजी, जर्मन, हुलॉश फ्लेमी या डच-फ्लैमिश, डेनी-नौर्वेजी, स्वीडी और आइसलैण्डी) में क्रमसे घोष अल्पप्राण (ग द ब), अघोष-अल्पप्राण (क त प) और अघोष-महाप्राण (ख थ फ) हो गए।

३ दूसरे उलटफेरमें आदिम जर्मन भाषाके ग द ब, क त प और ख थ फ का ऊँची या आजकी जर्मन बोलीमें क्रमसे क त प, ख थ फ, ग द ब हो गया।

४ ग्रासमानका नियम आदिम हिंद-योरोपीय बोलीके किसी शब्द या धातुके पहले और पीछेके अक्षर यदि महाप्राण (ख घ ङ ञ ठ ड थ ध फ भ) हो तो सस्कृत और यूनानीमें अल्पप्राण (क ग च ज ट ड त द प ब) हो जाते हैं।

५ वर्नरका नियम : शब्दके बीचमें आनेवाले क त प स के ठीक पहले यदि आदिम हिंद योरोपीय बोलीमें ऊँचा बोला जानेवाला (उदात्त) स्वर रहा हो तो उनके बदले सस्कृत और यूनानी बोलियोंमें क्रमसे ह प फ स, या, ग (ग्व) द ब र हो जाता है।

६ कौलिस्का तालव्य नियम . आदिम हिन्द योरोपीय बोलीके कण्ठसे बोले जानेवाले व्यञ्जनोके बदले सस्कृत, यूनानी और लैटिनमें तालव्य व्यञ्जन हो गए।

७ पर हमारा मत है कि जबतक आदिम हिन्द-योरोपीय बोलीको पूरा ठौर-ठिकाना नहीं मिलता तबतक अटकलके भरोसे कच्चे नियम बनाना ठीक नहीं है।

८

शब्द

इन्द्रने माना है कि शब्द एक ही प्रकारका हाता है : जिसका कोई अर्थ हो वही शब्द या पद है—“अर्थ. पदम्” । पाणिनिने दो ढगके शब्द माने हैं—१ सुबन्त और २ तिङन्त—जिन शब्दोमे सुप् विभक्ति-रूप (कर्त्ता, कर्म, करण, सम्प्रदान, अपादान, सम्बन्ध, अधिकरण और सम्बोधनके सब वचन बतानेवाले ध्वनि-रूप) लगे हो उन्हे सुबन्त और जिन शब्दोमे तिङ् विभक्ति-रूपो (क्रियाके सब कालो, वचनो और पुरुषोके रूपोको बतानेवाले चिह्न) लगे हो उन्हे तिङन्त कहते हैं । वे मानते हैं कि नाम और आख्यातके भीतर ही सब शब्द आ जाते हैं । कुछ आचार्य तीन ढगके शब्द मानते हैं—(क) सुबन्त, (ख) तिङन्त, (ग) निपात-उपसर्ग । कुछ लोग पाँच ढगके पद मानते हैं (क) सुबन्त, (ख) तिङन्त, (ग) निपात, (घ) गति और (ङ) कर्मप्रवचनीय । कुछ लोग इन पाँचोमे उपसर्ग जोड़कर छः मान लेते हैं । पर आचार्य यास्कने निरुक्तमे नाम, आख्यात, उपसर्ग और निपात नामके चार ढगके पद माने हैं और उन्हे दो पालियोमे बाँट दिया है—नाम और आख्यात प्रधान तथा उपसर्ग और निपात गौण । इन्हे समझाते हुए उन्होने कहा है— १ नाम पद तीन ढगके होते हैं—स्त्रीलिंग (रमा), पुल्लिंग (रामः) और नपुंसक (पुस्तकम्) । २ आख्यात या क्रियापद भी तीन ढगके होते हैं—कर्तृवाच्य (रामने रावणको मारा), कर्मवाच्य (रावण रामके द्वारा मारा गया) और भाववाच्य (हमसे उठा नहीं जाता) ३. उपसर्ग : पदोसे पहले आ, नि, वि जैसे जो पद लगाए जाते हैं जैसे—आहार, विहार आदि । ४ निपात : इव, चित्, तु, हि जैसे शब्द ही निपात कहलाते हैं ।

नाम और आख्यातका अपना सीधा अर्थ होता है पर उपसर्ग और निपात तो दूसरे शब्दोको चमकाने, बढ़ाने या उनके अर्थ बदलनेके लिये काममें आते हैं । इसीलिये नाम और आख्यात तो अपने वाच्य अर्थके कारण अर्थवाले कहलाते हैं और उपसर्ग-निपात अपने द्योत्य

(चमकानेवाले) अर्थके कारण अर्थवाले कहलाते हैं ।

आजकल अँगरेजी ढगपर लोग मानते हैं कि शब्द आठ ढगके होते हैं—संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया, क्रिया-विशेषण, वसर्ग (प्रिपोजीशन), विस्मयादि-बोधक, (ईंटरजैक्शन), सबध-वाचक (कर्जक्शन) ।

जितने भी शब्द कामसे लाए जाते हैं उनमें कुछ शब्द नाम होते हैं, कुछ काम बतानेवाले (क्रिया) होते हैं, कुछ नामों और क्रियाओंका ब्यौरा बतानेवाले (विशेषण), कुछ संज्ञाओंके बदले आनेवाले (सर्वनाम), कुछ दो शब्दों या वाक्योंके बीचका नाता जोड़नेवाले और सदा एकसे रहनेवाले (अव्यय) और कुछ रीति-खीजमें अचानक मुँहसे निकल पड़नेवाले 'आह-वाह' (विस्मयादि-बोधक) होते हैं, पर ये सब हाते हैं तीन ही ढगके—१. नाम (वस्तु, व्यक्ति, भाव क्रिया, गुणका) या नामके बदले आनेवाला (सर्वनाम), २ जो शब्दों या वाक्योंके आपसी मेलको समझावे (अव्यय) और ३ अचानक बोल (स्वयस्फुट) ।

शब्द : ध्वनियोंके जिस मेलसे कोई अर्थ निकले उसे शब्द कहते हैं । ये शब्द दो साँचोंमें मिलते हैं—१ अपने मूल या बिना मिलावटके रूपमें जिसे सस्कृतमें प्रातिपदिक कहते हैं और दूसरा है पद, जो कारक लिंग, वचन, काल, पुरुष बतानेवाले शब्द या ध्वनिसे जुटकर वाक्यमें ठीक अर्थ बैठानेके लिए बनाया जाता है ।

अतः अव्यय और स्वयस्फुटको छोड़कर सब शब्दोंको प्रत्यय, उपसर्ग, मध्यग, विभक्ति, समासके साथ अपना रूप बदलकर दूसरे शब्दोंसे नाता बताना पड़ता है । धातुओंमें यही हेर-फेर काल या समय बतानेके लिये किया जाता है । कभी-कभी एक ही शब्द नाम भी होता है और किसीका गुण भी, जैसे—सोना एक धातु का नाम है पर वह विशेषण भी बन जाता है जैसे—वह सोना आदमी है । ऐसे ही स्त्री, पुरुष, नपुंसक बतानेके लिये भी शब्दमें हेरफेर कर लेते हैं । पर चीनी जैसी कुछ बोलियोंमें शब्दका रूप नहीं वरन् वाक्यमें उनकी ठौरमें अदल-बदल करनेसे उनका अर्थ बदल जाता है ।

मेलजोड़ (सम्बन्ध-योग) और अर्थपाल (अर्थभाव) :

वाक्योमे आए हुए शब्दोकी बनावटमे हेरफेर करनेवाली ध्वनियोको विद्वानोने मेलजोड़ (सबधयोग या मौर्फीम) या मेलक कहा है और मूल अर्थवाले शब्दोको अर्थपाल (अर्थभाव या सीमेटीम या स्वार्थक) कहता है जैसे—

‘श्रीकृष्णने अपने मामा कसको मथुरामे पटककर मारडाला ।’

इसमे अर्थवाले शब्द सात ही है—श्रीकृष्ण, आप, मामा, कस, मथुरा, पटकना, मारना । इन्हींका स्वार्थक, अर्थ-बोध, अर्थपाल, अर्थभाव (सीमेटीम) कहते हैं । अब इन सातो अर्थवाले स्वार्थक शब्दो या अर्थपालोको ठीक बैठानेके लिये ये मेलजोड़ लगे हैं—ने, को, मे, कर, डाला । ऐसे मेलक कुछ तो शब्दोमे अपने-आप भीतर ही भीतर घुले रहते हैं, कुछ बाहरसे जोड़े जाते हैं ।

चीनी, बास्क, कौकेशी जैसी बोलियोमे वाक्यके शब्दोका क्रम ही उसका अर्थ प्रकट करता है अतः उनमे मेलजोड़ या सबधयोगका प्रश्न ही नहीं उठता ।

मेलजोड़ (सम्बन्धयोग) के रूप : १ कुछ बोलियोमे शब्दोके आगे-पीछे या बीचमे नई ध्वनि (प्रत्यय, उपसर्ग या मध्यग) लगाकर या उनका रूप बदलकर अर्थात् विभक्ति या लकार लगाकर उन्हे वाक्यमे लाते हैं । कभी-कभी ऐसे भी शब्द या वाक्य आ जाते है जिनमे मेलजाड़ नहीं लगाना पडता जैसे अँगरेजीमे ‘आइ डू’ (मैं करता हूँ), ‘आइ से’ (मैं कहता हूँ) ।

२ कुछ स्वतन्त्र शब्द भी दो शब्दोका सम्बन्ध बताते हैं, जैसे—‘सूली-ऊपर सेज पियाकी’ मे ‘ऊपर’ शब्द मेलजोड़ बनकर आया है ।

कुछ लोगोने स्वरफेर (अपश्रुति) को भी मेलजोड़ बतानेवाला समझा है पर यह उनकी भूल है । स्वरफेर या अपश्रुति तो किसी शब्दके स्वरोमे हेरफेर करके उनके अर्थ बदलती है, जैसे—‘मिलना’ से मेल, मिला, मेला, मिलो, मिलूँ आदि । यह न तो दो शब्दोका जोड़ बैठता है, न उनका नाता समझाता है ।

मेलजोड़ (सम्बन्धयोग) और अर्थ-बाँध (अर्थ-योग) का नाता :
मेलजोड़ (सम्बन्धयोग) और अर्थबाँध (अर्थयोग) में कई ढगके सम्बन्ध माने गए हैं—

१ कहीं अर्थयोग और सम्बन्धयोग दोनों एक ही शब्दमें घुले-मिले रहते हैं जैसे अरबीमें तलबसे तालिब, तुलबा बन जाते हैं ।

२. कभी ये दोनों एक शब्दमें मिलकर भी अलग दिखाई पड़ते हैं जैसे—अँगरेज़ीके लुब्ड (देखा) में 'ड' या तेलुगुमें 'आता हूँ' (बच्चु-चुन्नानु) में बच्चु और चुन्नानु दोनों अलग-अलग दिखाई देते हैं ।

३ कहीं ये दोनों अलग-अलग रहते हैं, जैसे चीनीके पूरे और रीते शब्द । वहाँ—'यह मनुष्य इस बच्चेको देखता है' के लिये कहा जायगा—'चे ज़ेन् क' अन् चि एन् हए त्ज़ू' (यह मनुष्य, आँख, गडाना, देखना, बच्चा, यह) और 'यह बच्चा इस मनुष्यको देखता है' के लिये कहेंगे—'चे हए त्ज़ू क' अन् चिएन् ज़ेन् ।' (यह बच्चा, यह आँख, गडाना, देखना, मनुष्य) ।

कुछ बोलियोंमें ये दोनों अलग-अलग होते हुए भी साथ नहीं रहते । पहले मेलजोड़ (सम्बन्ध-योग) वाले शब्द आ जाते हैं और फिर अन्य शब्द जैसे—अमेरिकाकी चिनुक बोलीमें 'उस पुरुषने स्त्रीको लाठीसे पीटा ।' के लिये कहेंगे—'वह-उसने-वह-से-मारना-मनुष्य-स्त्री-लाठी ।'

४ कुछ बोलियोंमें एकके बदले बहुतसे मेलजोड़ एक साथ मिल जाते हैं जैसे बन्तूकी स्वाहिली बोलीमें 'शेरोने मनुष्यको खा लिया', के लिये कहेंगे—'ब-लबू ब-बलुमा ब-न्तु' (वे शेर, वे खा लिया, वे मनुष्य) ।

अर्थात् वाक्यमें जितने शब्द आते हैं उन सबको ठीक अर्थोंके अनुसार सजानेवाली ध्वनि ही मेलजोड़ (सम्बन्ध-योग) कहलाती है ।

धातुमूलक और प्रत्ययमूलक शब्द : मोटे-मोटे ढगसे शब्दोंको धातुमूलक और प्रत्ययमूलक दो भागोंमें बाँटा जा सकता है । प्रत्ययमूलक शब्द इतने हैं कि उनकी गिनती नहीं हो सकती । कुछ बोलियोंमें या तो धातुरूप ही हैं और या उनसे बने हुए शब्द ही अलग हैं ।

हिन्द-यूरोपीय बोलियोंके नये शब्द गढ़नेके ढंग : हिन्द-यूरोपीय बोलियोंके शब्दोमे दो ही ढंगके शब्द बनानेवाले प्रत्यय हैं—(१) कृत् और (२) तद्धित । इनके अतिरिक्त उपसर्गोंसे भी शब्द बनते हैं । अतः कृत्, उणादि, तद्धित, सुप्, तिङ् आदि प्रत्यय या प्र, परा, अप, सम, अव, निस्, निर्, वि, आङ्, नी आदिके समान उपसर्ग लगाकर या समास करके हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमे शब्द बनाए जाते हैं । किसी बोलीमे शब्द कैसे बनते हैं, यह तो उस बोलीके व्याकरण लिखनेवालोंके सोच-विचारकी बात है । अतः, नीचे हम 'वे' ढंग देते हैं जिनसे लगभग सभी हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमे नये शब्द बनाए जाते हैं—१ उपसर्ग लगाकर जैसे 'हार' मे वि, आ, सम् लगाकर विहार, आहार, सहार बन जाता है । २ दूसरा शब्द जोड़कर जैसे नटमे खट जोड़कर नटखट । ३ समास करके जैसे घोडेका + सवार = घुडसवार । ४. प्रत्यय जोड़कर जैसे मधुरसे मधुरता, पागलसे पागलपन । ५ बड़े शब्दको छोटा करके जैसे परशुरामका राम, बाइसिकलका साइकिल । ६. किसीको मनमाना नाम देकर जैसे 'भञ्जू' । ७ एक वस्तुके लिये अलग देशोमे अलग-अलग शब्द चलाकर जैसे—रेलगाडीके सरञ्जकको इंग्लैण्डमे Guard (गार्ड) और अमेरिकामे Conductor (कन्डक्टर) कहते हैं और भेडको अमरीकामे Sheep (शीप) और आस्ट्रेलियामे Jumbuk (जम्बुक) कहते हैं । ८ परदेसी शब्द अपनाकर—जैसे काशीका सुकुल बम्बईमे कोठरीका खोली, पक्का करनेको नक्की करना और वेतनको पगार कहने लगता है । (इसे वास्तवमे शब्द बनाना नहीं, अपनाना कहते हैं जैसे हमने बहुतसे अरबी, फारसी, आंगरेजी शब्द अपना लिए) । ९ शब्द बनानेके कुछ और ढंग—कभी-कभी शब्दोंको सीधे न लिखकर नकारकर या घुमाकर लिखते हैं, जैसे—'बहुत' कहनेके लिये वे कहेंगे 'अथोर' (अनल्प) । 'बादल' के लिये कहेंगे 'तर्वर्यरिप्रद' (तरु + अरि = अग्नि + अरि = जल + प्रद = बादल) । अतः शब्द बनानेके बहुतसे ढंग होते हैं ।

शब्दोंमें हेरफेर : शब्दोमे नीचे लिखे ढंगोंसे हेरफेर होता है—

१. शब्दागम, या किसी शब्दके साथ एक नया शब्द आ जाना। ये तीन ढंगके होते हैं—(क) बेकाम या पहला अक्षर दुहराये हुए—जैसे पानी-वानी (मराठीमे पानी-येनी)। (ख) एक ही शब्दका दूसरा रूप लगाकर जैसे काम-काज, या शादी-ब्याह। (क) बल देनेके लिये उसी शब्दको दुहराकर जैसे बार-बार, कभी-कभी कहीं-कहीं।

२ शब्द-विपर्यय या शब्दोका अदल-बदल जैसे—भाव-तावका ताव-भाव।

३ शब्द-लोप या दो शब्दोसे मिले हुए शब्दमेसे एकका निकल जाना जैसे—रामचरित मानसके लिये 'मानस' या मोटरकारके लिये 'कार'।

४ शब्द-विकार या एक शब्दके बदले दूसरा शब्द चल निकलना जैसे—कृषाणका किसान, रीम्न-खीम्नमे बुधसिंहको बुद्धन या बुधुआ, अनजानपनमे भी एक शब्दके बदले दूसरा शब्द आ जाता है जैसे—कम्पाटमेण्टका डिपार्टमेण्ट (इसीको अँगरेजीमे मैलाप्रोपिज्म कहते हैं।) एक शब्दके मेलपर भी शब्द बदल जाता है जैसे—पच्छिमी उत्तरप्रदेशमे भरत-शत्रुघ्नके बदले भरत-चरत। कभी-कभी दूसरी बोलीके शब्द भी चलने लगते हैं जैसे—डाखके बदले अगूर। कभी-कभी किसी नामी वस्तुके नामपर उस ढंगकी दूसरी वस्तुका नाम चल निकलता है जैसे रामचरितमानसको लोग रामायण ही कहते हैं। कभी-कभी वस्तुकी बनावट बदल जानेसे पुराने शब्दके बदले नये आ जाते हैं जैसे—भंगा और बगलबंदीके बदले कुर्ता और कोट।

५ लिंग-परिवर्तन या लिंग बदल लेना—जैसे आत्मा (आत्मन्), और वायु शब्द संस्कृतमे पुल्लिङ्ग हैं, पुस्तक और दधि नपुंसक लिंग है, किन्तु इन्हे लोग उर्दू या फारसीके प्रभावसे हिन्दीमे भी स्त्रीलिंगमे लिखते-बोलते हैं। श्वासको तो लोग पुल्लिङ्गमे लिखते हैं पर साँसको स्त्रीलिंगमे। देवता और व्यक्ति स्त्रीलिंग हैं, पर इन्हे लोग पुल्लिङ्गमे ही चलाते हैं।

६. अयानपनसे हेरफेर : कुछ हेरफेर अनाडीपनके कारण या अनजान वस्तुको समझानेके लिये कहते हैं जैसे माऊके लिये मोरपखी कहना या

‘वह, यह, एथी, क्या नाम है कि’—आदि जोड़ते चलना, ‘टमाटर’ समझानेके लिये कहना—वह लाल-लाल गोल-गोल पुलपुला सेब जैसा । आस्ट्रेलियाके मूल निवासियोंमे बोली जानेवाली पिडगिन अंगरेजीमे मच्छरके लिये—इम-लौगा-डार्क-फेला (वह लम्बा काला जीव) या रेलगाडी के लिये बिग-फेला-फायर-स्नेक (बड़ा-बड़ा आगका साँप) चलता है ।

जिन बोलियोंके वाक्यमे शब्दोको इधर-उधर रख देनेसे अर्थ बदल जाता है उनमे शब्दोके हेरफेरकी बात ही नहीं चठती ।

६

वाक्य

हम बता आए हैं कि ऐसे शब्दोके मिलनेसे वाक्य बनते हैं जो वाक्यमे एक दूसरेसे अपना ठीक नाता जोड़ते हुए अपना भी अर्थ समझाते चलते हैं और सबके मेलसे निकलनेवाले अर्थको भी चमकाते चलते हैं । बच्चेसे बूढ़े तक, अपढ़से पढ़े-लिखेतक सभी लोग वाक्यमे ही बातचीत करते हैं । जब हम किसी बातपर ‘वाह’ कहते हैं तो उस ‘वाह’ मे हम उसकी बड़ाई भी कर देते हैं और अपनी कमी भी दिखा देते हैं कि जो तुम कर रहे हो, वह हमसे नहीं हो सकेगा । अर्थात् कभी-कभी हम एक शब्दमे भी एक वाक्यका अर्थ कह डालते हैं ।

सैन (सकेत) : कभी-कभी हाथ, पैर, भौह या आँख मटका-चलाकर भी हम दूसरोको अपने मनकी बात बता दिया करते हैं । गूँगोसे या गूँगोकी बातचीतका तो सहारा ही यही है ।

वाक्यकी बनावट : वाक्य दो ढगके होते हैं—(१) जिनमे सीधे कोई बात कही जाती है जैसे—‘मै काशी जा रहा हूँ ।’ इसमे ‘मै’ काम करनेवाला है, जिसे ‘उद्देश्य’ कहते हैं और आगे पूरा काम है, जिसे ‘विधेय’ कहते हैं । पर ऐसी बनावट भी हमारी हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमे ही है, सबमें नहीं । (२) जिनमे किसी बातका आगे-पीछेका जोड़-तोड़

बैठाना होता है जैसे—‘मैं गाँव चला गया था इसलिये आपसे नहीं मिल सका।’ इसमें दो टुकड़े हैं एक अगला और एक पिछला। पर यह बनावट भी सब बोलियोंमें नहीं होती।

सब वाक्योंमें तीन तत्त्व होते हैं—१ वक्ता-तत्त्व, जो यह समझाता है कि बोलनेवाला कौन है और सुननेवालेसे इसका क्या नाता है, २ संबोध-तत्त्व, जो यह ठीक करता है कि सुननेवालेके लिये कैसे शब्द हो और किस ढंगसे कहा जाय और ३ भाव-तत्त्व जो यह निश्चय करता है कि किस परिस्थितिमें क्या बात कही जाय।

वाक्यमें शब्दका कार्य : वाक्यमें पहुँचकर शब्दका काम है—१. वस्तुओं, क्रियाओं और उनके गुणोंकी पहचान कराना। २. वस्तुओं, क्रियाओं और गुणोंका आपसका नाता बताना कि कौन किसके लिये क्या कहता या करता है; काम करनेवाला, काम, और जिसके लिये वह काम हुआ या किया गया है वह कैसा है या कब, कैसे, कोई काम हुआ। ३ नाम ठीक-ठीक न जाननेपर सकेतका काम करना—यह है, उसने यह काम किया, वह ऐसा है। ४ सकेतको सहारा देना, जैसे (दोनों हाथ चौड़ाकर) वह इतना मोटा है। ५ बल या ठमक देना, जैसे—‘यही पुस्तक चाहिए। तुम भी आना। केवल तकिया ला दो।’ कभी-कभी बोलनेकी लोच (काकु) से भी यह काम होता है, जैसे ‘अच्छा। आप हैं?’

सब बोलियोंमें वाक्य बनानेका अपना-अपना निराला ढंग होता है, जिसे वाक्यकी बनावट (वाक्य विन्यास या सिन्टैक्स औरडर) कहते हैं।

वाक्योंकी बनावटमें हेरफेर

वाक्योंकी बनावटमें इतनी बातोंसे हेरफेर हो जाता है—

१ दो बोलियोंका मेल होनेसे जैसे—‘उसने कहा था कि मैं सन्ध्याको आऊँगा’ वाक्यको अंग्रेजी पढ़े लिखे यो लिखते हैं—‘उसने कहा था कि वह सन्ध्याको आवेगा’ (ही सेड दैट ही वुड कम इन दि ईविनिंग)। हिन्दीमें हम कहते हैं—‘तात्पर्य यह है कि मनुष्य, मनुष्यताके कारण

मनुष्य है ।' किन्तु उर्दूवाले कहेंगे—'गर्ज यह कि बसबब इन्सानियत, आदमी इनसान है ।' गुजराती सज्जन हिन्दीमें कहेंगे—'मनुष्यता है तो मनुष्य मनुष्य है, ऐसा मेरा तात्पर्य है ।'

बोलियोंके मेलसे वाक्यकी बनावटमें तीन हेरफेर होते हैं—(क) वाक्यमें शब्दोंकी ठौर बदल जाती है । (ख) अपनी बोलीके शब्दोंके बदले दूसरी बोलीके शब्द आने लगते हैं । (ग) दो वाक्य आगे-पीछे हो जाते हैं ।

२ दो जातियोंके मेलसे जैसे—पोलिनेशियाई (समबा, तहिती आदि) में चन्दनी अग्रेजी (बेचे ला मेयर या सेंडल-बुड इंगलिश) नामकी बोलीमें कहना हो कि 'मेरे पेटमें पीडा है' तो कहेंगे—'बैली बिलौग भी वौक् अवाउट टू मच ।' 'पेट मेरा टहलता है इधर-उधर बहुत अधिक ।'

३. विभक्तियोंके घिसनेसे : शब्दोंके मेलजोड़ (सम्बन्ध-तत्त्व) या विभक्तियोंके घिस जानेसे शब्दोंका आपसी नाता समझनेमें उलझन हो जाती है और नये शब्द जोड़ने पड़ते हैं, जैसे सस्कृतके—'अयं मोहन-प्रासाद' को हिन्दीमें कहेंगे—'यह मोहनका भवन है' ।

४ मनचाहा अर्थ समझानेके लिये : कभी-कभी हम एक वाक्यके किसी एक शब्दपर बल देनेके लिये भी वाक्यके शब्दोंकी सजावटमें उलटफेर कर देते हैं । जैसे—

आप ले जायेंगे पुस्तक ?

' क्या आप पुस्तक ले जायेंगे ?

—वाक्योंको पढ़नेसे ही इनका भेद समझमें आ सकता है ।

५ कहनेके ढंगमें निरालापन लानेसे कुछ लोग निराले ढंगसे वाक्य बनाते हैं जैसे, कोई तो अच्छे चुने हुए शब्दोंसे लादकर लिखते या बोलते हैं, कोई बहुत घुमा-फिराकर कहते हैं, कोई बड़े लोगोंकी उक्तियोंकी दुहाई देते चलते हैं, कोई किसी दूसरेको लक्ष्य बनाकर कहते हैं, कोई इस ढंगसे लिखता या बोलता है कि जी खिल उठे, कोई ऐसे छींटे कसता है कि सुननेवाला तड़प उठे, कोई ऐसे कहता है कि छोटीसी बातमेंसे बहुत बड़ा अर्थ निकल आवे, कोई जोड़-तोड़के वाक्य लिखता

बोलता है और कोई ऐसे बोलता है जैसे हजार-पाँच सौकी भीड़मे खडा उन्हें समझा रहा हो ।

६ सुननेवालेकी योग्यतापर वाक्यका ढलाव : सुननेवालेके साथ-साथ बोलनेवालेकी बोली ढल जाती है, जैसे मित्रसे कहेंगे—‘धन्यवाद, आपने बडा कष्ट किया । नौकरसे कहेंगे—अच्छा, ले आए ? रख दो ।

७. पंडिताई छाँटनेसे : थोड़े पढ़े-लिखे कुछ जान-बूझकर पंडिताई छाँटने लगते हैं और वाक्यको बेढगा बना देते हैं, जैसे—

‘रावण जो है सो, सहस्रो वर्षोतक ब्रह्मासे वर-प्राप्ति करनेके लिये प्रयत्नवान् होता भया, तपस्या-निरत रहा ।’

यह पंडिताई कभी-कभी मूर्खता भी बताने लगती है जैसे—

‘क्षात्रो (छात्रो) का समूह गुरु (गुरु) जीकी अतिकृष्ट (उत्कृष्ट) वाली सुनकर गद्गदगदामान होता भया (प्रसन्न हुआ) ।’

स्थिर और अस्थिर वाक्य : ससार भरकी बोलियोंमे दो ढगके वाक्य मिलते हैं—१ बँधे हुए या अटल (स्थिर) और २ अदल-बदल सकनेवाले या ढुलमुल (अस्थिर) । स्थिर वाक्य वे होते हैं जो काममे आते-आते अपना रूप बना लेते हैं और उसी रूपमे चल निकलते हैं । ऐसे ही वाक्योमे मुहावरे और कहावतें आती हैं ।

अस्थिर वाक्य कुछ भाव-गतिक होते हैं जो कहनेवाले (वक्ता), सुननेवाले (संबोध्य) और अवसर (परिस्थिति) की ढलनपर बहुत ढगोसे ढल जाते हैं ।

वाक्यका सिद्धान्त : सब बोलियोंमे वाक्य बनाने या वाक्यमे शब्द सजानेका क्रम माना जाता है जिसे वाक्य-रूप (सिन्टेक्स) कहते हैं । वाक्य तीन ढङ्गसे बनते हैं—(१) कर्त्ताका सीधा कोई काम दिखाया जाता है जैसे ‘रामने रावणको मारा ।’ (कर्तृवाच्य) (२) जिसके प्रति काम किया जाता है उसे पहले रखकर क्रम उलटकर वाक्य बनाया जाता है जैसे रावण रामके द्वारा मारा गया । (कर्मवाच्य), ३. कोई भावमात्र प्रकट किया जाता है (भाववाच्य) जैसे ‘हमसे उठा नहीं जाता’ ।

दो ढङ्गके वाक्य : १. सरल या अकेले (अमिश्र) वाक्यमे एक क्रिया होती है जैसे—मैं पाठशाला जा रहा हूँ । २ मिले हुए (मिश्र) वाक्यमे कई वाक्य मिले होते हैं जैसे—“मैं पाठशाला जा तो रहा हूँ पर वहाँसे शीघ्र ही चला आऊँगा क्योंकि मेरे घर आज मेरे छोटे भाईका अन्नप्राशन होनेवाला है जिसमे बाहरसे बहुतसे ऐसे लोग आनेवाले हैं जिनके स्वागत-सत्कारके लिये मेरा घरपर रहना आवश्यक है ।”

वाक्योंके तीन प्रकार : १. जिसमे कोई बात मानकर कही या बताई जाय, जैसे—यह अच्छा लडका है । २ जिसमे किसी बातकी नाहीं की जाय जैसे—यह लडका अच्छा नहीं है । ३ जिसमे कुछ पूछा जाय जैसे—क्या यह अच्छा लडका है ? यह लडका कैसा है ? या, क्या यह लडका अच्छा नहीं है ?

जिन वाक्योंमे कोई बात कही जाती है वे भी कई ढङ्गके होते हैं—
१. तुले हुए, जैसे—वे पढ़ते भी हैं, सोते भी हैं । २ जिसमे कोई अड़चन लगी हो, जैसे—यदि वे आवेंगे तो मैं भी आऊँगा । ३ जिनमे एक ढङ्गकी दो बातें दो वाक्योंमे कही गई हो, जैसे—वह धूर्त ही नहीं, नीच भी है । ४ जिनमे किसीको कुछ काम करनेके लिये कहा जाय, जैसे—लोटा उठा लाओ । कृपया जल दे दीजिए । सन्ध्यातक यह काम हो जाना चाहिए । ५ जिनमे किसी बातके होनेमे अड़चन और डर बताया जाय जैसे—कहीं ऐसा न हो कि वह मार्ग भूल जाय (या भूल गया हो) ६. जिनमे कुछ मनाया जाता है, जैसे—भगवान करे वह फले-फूले या उसका भला हो । ७. जिसमे कोई कहानी या न्यौरा दिया जाय । कहानियाँ और वर्णन सब इसी ढङ्गके वाक्योंमे लिखे जाते हैं ।

पूछे जानेवाले प्रश्न चार ढङ्गके होते हैं : १. जिनमे किसीसे यह पूछा जाय कि वह अमुक काम करेगा या नहीं, जैसे—क्या तुम काशी जा सकते हो ? २. जिनमे कुछ जाननेके लिये पूछा जाता है, जैसे—ईश्वर किसे कहते हैं ? ३. जिनमें प्रश्नके रूपमे प्रार्थना की जाती है, जैसे—क्या आप कृपा करके बता सकेंगे कि उनका घर कहाँ है ? ४ जिनमे प्रश्नके रूपमे आज्ञा दी जाती है जैसे—बताओ मेरी घड़ी कहाँ है ?

प्रश्नाभास : कुछ वाक्य देखनेमें प्रश्न जैसे जान तो पड़ते हैं पर सचमुच वे प्रश्न होते नहीं । ऐसे प्रश्नको भाषण-प्रश्न (हट्टोरिकल क्वैश्चन्स) कहते हैं जैसे—

‘क्या आपने गोस्वामीजीका रामचरितमानस पढ़ा है ? क्या आपने राम और भरतके त्यागकी कथाएँ सुनी है ? क्या आपने सुमित्राके तेज और सीताके पातिव्रत्यका वर्णन सुना है ? यदि नहीं तो आप किस मुँहसे कहते हैं कि आप भारतवासी है ?’

ये सब प्रश्न पूछे नहीं जाते, कहे जाते हैं ।

शब्द-वाक्य : हम सभी अपने मनकी सब बातें वाक्योमें ही कहना चाहते हैं पर कभी-कभी पूरे वाक्यके बदले हम एक ही शब्दसे काम चला लेते हैं जैसे—‘चलिएगा ?’ यहाँ शब्द ही वाक्य हो गया है ।

१०

अर्थ क्या और कैसे होते हैं ?

सी० के० औडेन और आइ० ए० रिचार्ड्सने ‘अर्थ’ का अर्थ समझाते हुए कहा है कि ‘जिन बहुतसी परिस्थितियोंमें कोई बात (उक्ति) काममें लाई जानेपर सदा एकसे लक्षण दिखावे और जिन परिस्थितियोंमें वह बात (उक्ति) न कही जाय उनमें वे लक्षण दिखाई न पड़ें तो उन एकसे लक्षणोंका जोड़ ही अर्थ कहलाता है ।’ हमारा मत है कि किसी बातसे जो समझा जाय उसे ‘अर्थ’ कहते हैं अर्थात् यदि कुछ दिखाई या सुनाई पड़ जाय, पढ़नेमें आ जाय या मनमें कोई बात उठ खड़ी हो या छूने और सूँघनेसे कुछ जान लिया जाय या किसी शब्द या वाक्यको सुनकर कुछ समझ लिया जाय या पूरी पोथी पढ़कर या किसीकी लम्बी-चौड़ी पूरी बात सुनकर कोई बात मनमें बैठ जाय तो उन सब समझी हुई बातोंको ‘अर्थ’ ही कहते हैं । अर्थात् संकेत (देखी, सुनी, पढ़ी, छुई, सूँघी, सोची वस्तु या कही बात) से ही हम कुछ समझते या अर्थ निकालते हैं । यहाँ हम सुने या लिखे हुए अक्षरो, शब्दों और वाक्यों नामक संकेतोंके अर्थोंपर विचार करेंगे ।

अर्थकी छानबीन या तात्पर्य-परीक्षा : यह नहीं समझना चाहिए कि एक शब्दका बस एक ही अर्थ होता है। सभी बोलियोंमें एक-एक शब्दके बहुतसे अर्थ मान लिए गए हैं जिससे वाक्यके अर्थ भी बराबर अदलते-बदलते रहते हैं। इनकी जाँच-परखके ढगको लोग अर्थ-विचार, शब्दार्थ-विज्ञान और अर्थातिशय (?) (सीमेन्टिक्स) कहते हैं प्रोफेसर पोस्टगोटने इसका नाम रक्खा है हेमाटोलौजी (उक्तिविज्ञान), ब्रेअलने 'सेमान्तीक' और अंगरेजीमें सीमेन्टिक्स या सेस्मालौजी। पर ये सब नाम ठीक नहीं हैं। इसे तो कहना चाहिए सेन्स-स्टडी, सेन्सोलौजी या तात्पर्य परीक्षा या अर्थकी छानबीन क्योंकि सीमेन्टिक्स (अर्थतत्त्व या अर्थ विचार) का अर्थ है 'शब्दसे समझे जानेवाले अर्थ जाननेकी विद्या' किंतु शब्दकी जाँच-परख या छानबीन करना इसके भीतर नहीं आता। इससे अच्छा शब्द ता सेमाशियोलौजी है जो यूनानी शब्द सेमाशियासे बना है, जिसका अर्थ है 'शब्दोंके अर्थका फैलाव-बढ़ाव जाननेकी कसौटी।' पर यह शब्द भी ठीक नहीं है क्योंकि इसमें अर्थका बढ़ाव जाननेकी ही बातें आती हैं, पर तात्पर्य-परीक्षा या अर्थकी छानबीनके भीतर ये सभी बातें आ जाती हैं इसलिये हम यहाँ अर्थकी छानबीन या तात्पर्य-परीक्षा शब्द ही काममें लावेंगे।

तात्पर्य-परीक्षा (सीमेन्टिक्स या भाषार्थ-विज्ञान) : श्री एस्० आई० हायाकावने तात्पर्य-परीक्षा (सीमेन्टिक्स) का अर्थ समझाते हुए कहा है कि १ इतिहासकी दृष्टिसे किसी बोलीकी छानबीन करनेकी उस रीति या ढगको सीमेन्टिक्स कहते हैं जो शब्दोंके बँधे-बँधाए अर्थोंमें होनेवाले हेर-फेरकी छानबीन करता है या यो कहिए कि वह ऐसे अर्थोंकी छानबीन करता है जिन्हें कोष लिखनेवाले अर्थ समझते हैं। सीमेन्टिक्सके इस कामको 'सेमाशियोलौजी' कहते हैं।

२. सीमेन्टिक्सका दूसरा रूप वह है जिसमें यह जाँच-पड़ताल की जाती है कि बोली तथा अन्य संकेतोंको देख सुनकर मनुष्य क्या प्रतिक्रिया करने लगते हैं या उनपर क्या प्रभाव पड़ता है। इसे सिग्निफिक्स कहते हैं।

तात्पर्य-परीक्षाका आन्दोलन . सी० के० औग्डेन और आई० ए०

रिचार्ड्सने जबसे सन् १८२३ मे अपनी 'अर्थका अर्थ' (मीनिंग औ' मीनिंग) नामकी पोथी छपाई तबसे अर्थकी छानबीनकी एक हलचल (सीमेन्टिक्स मूवमेन्ट)-सी मच गई। मारिंकेल ब्रेअलने सीमेन्टिक्स शब्द जिस अर्थमे लिया है उसके अन्तर्गत शब्दोंके अर्थमे होनेवाले हेरफेरकी ऐतिहासिक जाँच भी आ जाती है या यो कहिए कि अर्थमे होनेवाले हेरफेरकी जाँचके साथ इसमे यह भी देखा जाता है कि ये हेरफेर कब, क्यों और कैसे हुए। और अब तो सीमेन्टिक्स शब्द उस ढंगकी जाँचके लिये भी काममे आने लगा है जो लेडी वॉयला बैल्बिने सकेत-विज्ञान (सिग्निफिक्स) के नामसे चलाई थी।

अर्थ कैसे जाने जाते हैं ? : अपनी इन्द्रियोके सामने आए हुए संकेतोसे जो अर्थ हम समझते हैं, उसके साथ-साथ बहुतसी बातें हम कोष देखकर, शास्त्रोंसे सीखकर या बड़े-बूढ़ोंसे और उनके अनुभवसे भी समझ लेते हैं, जैसे 'पारारूक' शब्दका 'चट्टान' अर्थ कोषसे देखकर, 'मालकोश' रागका लक्षण संगीत-शास्त्रसे जानकर और 'पागलपनको दूर करनेवाली जड़ी धँवर-बरुआ कैसी होती है' यह किसी जानकार वैद्यसे ही जान सकते हैं।

तीन प्रकारके अर्थ : इन्द्रिय-ज्ञानसे तीन ढंगोंके अर्थ समझे जाते हैं—सच्चे, भूठे और सन्देह-भरे। साँपको साँप समझना सच्चा अर्थ है। रस्सीको साँप समझ लेना भूठा अर्थ है। किसीके मुँहपर दिखाई देनेवाली खीझको देखकर अटकल लगाना कि यह कहीं मुझसे विगडा हुआ तो नहीं है भूठ भी हो सकता है और सच भी। यह सन्देह-भरा अर्थ है। लम्बी, टेढ़ी, बाँकी पडी हुई वस्तुको देखकर यह सोचना कि यह साँप है या रस्सी है, यह भी सन्देहभरा अर्थ है।

अर्थ कैसे समझमे आ जाता है ? : यह नहीं समझना चाहिए कि बस देखा, सुना, सूँघा, छुआ, चखा, सोचा, कोष टटोला या किसीसे पूछा कि अर्थ आ गया। हम अपनी बुद्धि या समझके सहारे ही अर्थ लगा पाते हैं। अर्थ लगानेमे हमारी बुद्धिको जो बहुतसी बातें सहारा देती है उनमेसे कुछ ये हैं—

१. चलन (परम्परा) : जो बातें पहलेसे एक जैसा होती चली आती हो उन्हें देखकर बात समझने आ जाय जैसे—किसीके सिरपर मौँर बँधा देखकर हम समझ लेते हैं कि यह दूल्हा है ।

२ समझ (प्रतिभा) : किसीका मुँह उदास देखकर या किसीकी दु खभरी आह-कराह सुनकर हम समझ लेते हैं कि यह कष्टमे है ।

३ लोगोसे मेलजोल या जन-संसर्ग : लोगोके साथ उठने बैठनेसे कुछ बातें समझने आती है जैसे—दलालोके साथ रहनेसे यह समझने आता है कि जब वे 'भञ्जी' कहेंगे तो उसका अर्थ यह होगा कि वे रुपयेमे टका दलाली चाहते हैं ।

४. धोखा या भ्रमज्ञान : कभी-कभी हम किसी 'खडखड' को ही समझ बैठते है कि चोर घुसा है, पर सचमुच वहाँ बिल्ली होती है ।

५ किसी वस्तु या बातका न होना या अभाव कभी जो वस्तु जहाँ होनी चाहिए वहाँ न हो तो हम समझ लेते है कि वह कहीं चली गई है या कहीं एक ठौरपर गई है या कोई उठा ले गया है ।

६. अटकल (अनुमान) . अटकलसे भी हम कोई बात समझते हैं, जैसे—धुएँको देखकर अटकल लगा लेते हैं कि वहाँ आग भी होगी ।

७ बराबरी (उपमान) . कभी-कभी कोई किसी वस्तुको दिखा या बताकर अर्थकी जानकारी कराते है जैसे—'शुतुर्मुग' ऊँटके जैसा पच्ची होता है' कहनेसे समझा जाता है कि वह ऊँचा और लम्बे गलेवाला पच्ची होगा ।

८ परिस्थितिसे : जैसे—नहाते समय कोई तेल माँगे तो हम समझ लेते है कि उसे सिरमे लगानेका तेल चाहिए, मिट्टीका तेल नहीं ।

९ अपने मनसे जान लेना (स्वतः-संस्कार या इन्स्ट्रूशन) : कभी-कभी हम कोई बात अपने आप भटसे समझ जाते है, इसे स्वतः-संस्कार कहते हैं, जैसे—अचानक यह समझ लेना कि अमुक मित्र आज आवेगा ही ।

१० एक बातसे दूसरा अर्थ निकालना (अर्थापत्ति) जैसे—किसीने कहा कि 'यह मोटा देवदत्त दिनमे खाना नहीं खाता ।' तो हम समझ

जाते हैं कि जब यह दिनमें नहीं खाता और मोटा भी है तो यह रातको खाता ही होगा। कुछ लोग इसे 'अटकल' या अनुमान भी मानते हैं, पर यह परिणाम है, अनुमान नहीं।

११. बान या अभ्यास कभी-कभी सुनते-सुनते या देखते-देखते भी हम कुछ बात समझ जाते हैं, जैसे—किसी वैद्यके पास नौकरी करते-करते और रोगियोंको देखते-देखते हम किसी रोगीको देखकर उसका रोग समझ जाते हैं।

स्फोटवाद : हमारे यहाँ व्याकरण लिखनेवालोंने अर्थकी छानबीन करते हुए स्फोटकी चर्चा की है। स्फोट उसे कहते हैं जिसमेंसे अर्थ निकले (स्फुटति अर्थो यस्मात्) या इसमेंसे (शब्द, वाक्य आदिमेंसे) जो अर्थ फूटकर निकले (स्फुटति अर्थः अस्मात्), अर्थात् कुछने अर्थको स्फोट माना, पर अधिकांशने अर्थ प्रकट करनेवाले वर्ण, शब्द और वाक्यको स्फोट माना। कुछ लोग वर्णस्फोट मानकर कहते हैं कि एक-एक वर्ण (अक्षर) से अर्थ निकलता है और इन अलग-अलग अर्थोंवाले वर्णोंसे ही शब्द (पद) बनता है। ये अभिहितान्वयवादी कहलाते हैं। कुछ लोग पदस्फोट मानते हैं और कहते हैं कि वर्णसे नहीं वरन् शब्द या पदसे ही अर्थ निकलता है। ये लोग मानते हैं कि एक-एक शब्दके अर्थमें एक-एक वाक्यका अर्थ भी रहता है। ये लोग अन्विताभिधानवादी कहलाते हैं। पर व्याकरणवाले शब्दोंके इकट्ठे होने भरको वाक्य नहीं मानते। वे कहते हैं कि वाक्य तो शब्दसे अलग अपना निराला ही अर्थ देता है क्योंकि शब्दका अपना कोई अर्थ नहीं होता और ससारमें जितने भी लोग हैं वे सब अपनी बोलचालमें वाक्य ही काममें लाते हैं, शब्द नहीं।

महाभाष्यकार पतञ्जलिने स्फोटको 'शब्द' और ध्वनिको शब्दका गुण माना है। इस ध्वनिको भी वे दो ढगका मानते हैं—१ प्राकृत या मौलिक, जो स्वाभाविक और सदा रहनेवाली (नित्य) है और दूसरी २ वैकृत या बनावटी जो सदा नहीं रहती (अनित्य) है।

स्फोट और ध्वनि : पतञ्जलिने स्फोटको सदा रहनेवाला शब्द (नित्य शब्द), सदा रहनेवाला अर्थ (नित्य अर्थ) और सदा रहने-

वाला नाना (नित्य सम्बन्ध) माना है और कहा है कि यह स्फोट ही प्रतिभा या वह शक्ति है जो शब्दमें रहनेवाले अर्थको चमकाती चलती है। यही अर्थ चमकाने या अर्थ निकालनेकी शक्ति भरना 'ध्वनि' कहलाता है। व्याकरण लिखनेवाले मानते हैं कि 'शब्द ही अपनेमें स्फोट और ध्वनिका मेल है। न स्फोटके बिना ध्वनि रह सकती है न ध्वनिके बिना स्फोट रह सकता है। स्फोट ही शब्द है और ध्वनि उसका गुण है, स्फोट ही आकाश है और ध्वनि उसका गुण है। इसलिये स्फोटको शब्द और ध्वनिको अर्थ समझना चाहिए।' इसलिये पतञ्जलिने स्फोट और ध्वनि दोनोंरा 'शब्द' कहा है।

स्फोट और ध्वनिमें भेद बताते हुए व्याकरण लिखनेवालोंने कहा है कि स्फोट कारण है और ध्वनि कार्य है। जो कानसे सुना जाय वह ध्वनि होती है जैसे घोड़ा शब्द मुँहसे निकलनेपर यह दो अक्षरोंकी ध्वनि फूटी और दूसरेको मुनाई दी। यह तो ध्वनि है, पर सुननेवालोंने यह शब्द सुनते ही अपने पहलेके ज्ञान या बुद्धिसे एक चार पैरका बगसे चलनेवाला जीव समझ लिया। यह समझमें आनेवाला अर्थ ही स्फोट है। पतञ्जलिका कहना है कि अर्थ-ज्ञानके लिये दोनों चाहिए। इसे हम यो समझा सकते हैं कि कोई बोलनेवाला जब घोड़ा कहता है तो उसकी बुद्धि या समझमें जो घोड़ेका रूप बैठा हुआ है वह 'घोड़ा' शब्द कहलाता है, वहाँ 'घोड़ा' शब्द ही स्फोट है और वह उसके मुँहसे कही जानेवाली 'घोड़ा' ध्वनिका कारण है। सुनते समय सुननेवाला उस कहनेवालेकी 'घोड़ा' ध्वनिको सुनता है और तब यह ध्वनि सुननेवालेकी बुद्धिमें बैठे हुए घोड़ेका स्फोट या शब्दका अर्थ प्रकट करता है और इस प्रकट किए हुए स्फोटसे ही अर्थ जाना जाता है। व्याकरणवाले मानते हैं कि वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ बतानेवाले वाचक, लाक्षणिक और व्यञ्जक शब्द या उनमें रहनेवाली जातिका स्फोट कहते हैं या यो कहिए कि वाचक, लाक्षणिक और व्यञ्जक शब्द ही स्फोट हैं।

वाक्य-स्फोट ही ठीक है : वैयाकरणोंने १. वर्ण-स्फोट, २. पद-स्फोट, ३. वाक्य-स्फोट ४. अखंड पदस्फोट, ५. अखण्ड वाक्य-

स्फोट, ६ वर्ण-जाति स्फोट, ७ पदजातिस्फोट, ८ वाक्यजातिस्फोट, इन आठोंपर शास्त्रार्थ करके अन्तमें वाक्यस्फोटको ही सबसे सच्चा स्फोट माना है।

वाक्यसे ही अर्थ निकलता है ? : हमारे यहाँ व्याकरण लिखनेवालोंने माना है कि पदसे या शब्दसे अर्थ नहीं निकलता, वाक्यसे ही निकलता है, इसलिये वाक्य ही सत्य है।

अर्थकी छानबीनमें तीन बातें : आचार्य अटेलने कहा है कि अर्थकी छानबीनमें तीन ही बातें आती हैं—१ किसी भाषामे वहाँके लोगोके मनकी बात और उनके सोच-विचारको किन सहारोसे बतलाया जाता है ? २ शब्दका एक साँचा कितने अर्थ बता सकता है ? ३ एक अर्थ कितने अलग-अलग रूपोंमें आ सकता है ? पर आचार्य चतुर्वेदीका मत है कि अर्थकी छानबीनमें इतनी ही बातें नहीं आती। उसमें हमें मनुष्यके मनकी, उसकी समझकी और जिन लोगोके साथ वह रहता है उनकी और जिस मेलमें बात कही गई है उसकी भी छानबीन करनी पड़ती है।

अर्थकी पहचान : भर्तृहरिने वाक्यपदीय नामकी अपनी पोथीमें 'अर्थकी पहचान' पर पहले बारह मत गिनाए हैं—१ अर्थकी कोई बनावट (आकार) नहीं होती। २ अर्थ की बनावट (आकार) होती है। ३ अर्थ बहुतसे रूपों या आकारोंको मिलाकर बनता है, अर्थ अवयवी है। ४ अर्थ भूठा और सदा न रहनेवाला (असत्य और अनित्य) है और वह वस्तुओं की जाति, गुण या क्रियाके मेल (ससर्ग) के रूपमें होता है। ५. अर्थ तो भूठ जैसा जान पड़नेवाला सत्य है। ६ अर्थ धोखा या भूठे ज्ञान (अध्यास) के रूपवाला है। ७ अर्थमें सब शक्ति नहीं होती। ८ अर्थ सदा बदलनेवाला (परिवर्त्तनशील) है। ९ अर्थमें सब शक्ति है। १० बुद्धिसे जो समझा जाय (बौद्ध) वही अर्थ है। ११ अर्थ बुद्धिसे भी समझा जाता है और बाहरसे भी। १२ अर्थ बँधा हुआ (निश्चित) नहीं होता।

यह सब गिनाकर भर्तृहरिने बताया है कि बोलनेवाला जब कुछ कहता है तब वह अपनी समझमें उसका जो अर्थ ठीक समझता है वही अर्थ लगाकर बोलता है, पर सुननेवाले सब अपनी अपनी समझके सहारे उसका अलग-अलग अर्थ समझते हैं। यही नहीं कि लोग अपनी जानकारी (ज्ञान) और पहलेसे बने हुए अपने समझनेके ढंग (वासना) के अलग होनेसे एक ही देखी हुई वस्तुको अलग-अलग समझते हैं, वरन् समय और अवस्था अलग होनेसे भी एक ही मनुष्य एक वस्तुका अलग-अलग रूपमें देखने लगता है। इससे भर्तृहरिने यह बात समझाई कि मनुष्य सब कुछ नहीं जानता। उसकी जानकारी अधूरी और बेढगी होती है इसलिये वह जो कुछ बोलता है, वह भी बेढगा, भूलोसे भरा हुआ और अधूरा होता है। अतः भर्तृहरि और पुण्यराजने अर्थकी पहचानके लिये कुछ और भी नई बातें सुभाई हैं। वे कहते हैं कि अर्थका कोई बंधा हुआ रूप नहीं है। बोलनेवाला अपने शब्दोंका जो अर्थ मानता है वही उसका अर्थ है, यहाँ तक कि एक शब्दको एक बोलनेवाला एक ढंगसे काममें लाकर एक बात कहता है, दूसरा बोलनेवाला उसी शब्दको दूसरे ढंगसे काममें लाकर दूसरा अर्थ बता देता है। इन्होंने यह भी बताया कि शब्द कभी अपने अर्थका रूप नहीं छोड़ते, वे तो दूर-दूरसे अर्थका सकेत भर देते हैं।

सीरदेव : सीरदेवने परिभाषावृत्तिसे अर्थ तीन प्रकारका बताया है—१. चलता या लौकिक अर्थ : यह अर्थ कभी शब्दमें नहीं रहता या यो कहिए कि जिस बातको सुननेसे किसी काममें लगाव (प्रवृत्ति) या खिचाव (निवृत्ति) होती है, उसीको अर्थवाला शब्द कहते हैं और यह लगाव या खिचाव वाक्यमें ही होता है, इसलिये किसी वाक्यके कहनेसे जो समझा जाय वही लौकिक अर्थ है।

२. शब्दोंको अलग-अलग तोड़कर, उनका आपसी नाता जोड़कर जो अर्थ समझा जाय उसको अन्वय-व्यतिरेक-समधिगम्य अर्थ कहते हैं। इससे यह जान लिया जाता है कि जो बात कही गई है उसके शब्दोंमें कितना अर्थ उसका अपना है और कितना अर्थ उनमें जुड़े हुए प्रत्ययोंका।

३ प्रतिज्ञा-ज्ञापित अर्थ वह है जो न तो लोगोमें चलता है और न जिसको तोड़-जोड़कर ही समझा जा सकता है वरन् जिसे बड़े-बड़े आचार्योंने किसी एक अर्थमें समझा या पढ़ा है ।

भर्तृहरिने ऊपर जो बहुतसे विचार किए हैं उन्हें ठीक ढंगसे समझाते हुए पुण्यराजने अठारह प्रकारके अर्थ बताए हैं—१. वस्तुमात्र या बाहरी रूप : २. अभिधेय : ३. शास्त्रीय : ४. लौकिक : ५. विशिष्टावग्रहसम्प्रत्यय-हेतु : ६. वास्तविक : ७. मुख्य : ८. परिकल्पितरूप-विपर्यास : ९. व्यपदेश्य : १०. अव्यपदेश्य : ११. सत्त्वभावापन्न : १२. असत्त्वभूत : १३. स्थिरलक्षण : १४. विवक्षा-प्रापित सन्निधान : १५. अभिधीयमान : १६. प्रतीयमान : १७. अभिसहित : १८. नान्तरीयक ।

पतञ्जलिने शब्द और अर्थको एकमें ही मिला-जुला मानकर शब्दमें दो छायाएँ बताई है—एक तो शब्दके रूपका और दूसरे उससे समझी जानेवाली बात या उसके अर्थकी, जैसे किसीने कहा—‘चाल शब्द चलनेसे बना है ।’ यहाँ ‘चाल’ शब्द जो आया है वह शब्दके रूपमें आया है, ‘चलनेके ढंग’ के लिये नहीं । पढ़ जब हम कहते हैं—‘उसकी चाल अच्छी नहीं है’ तब यहाँ हम ‘चाल’ शब्दसे उसके ‘चलनेका ढंग’ समझते हैं । पतञ्जलि कहते हैं कि शब्द सुनते ही पहले उस शब्दका रूप जाना जाता है और फिर उसका अर्थ । यदि शब्द ठीक न सुना जाय तो अर्थ भी नहीं निकलता । उन्होंने चार प्रकारके अर्थ माने हैं—१. जाति : जैसे ‘गौ’ कहनेसे गौ जातिका जीव समझा जाता है, २. गुण : जैसे ‘काली’ कहनेसे किसीका गुण समझा जाता है; ३. क्रिया जैसे ‘चलना’ कहनेसे चलनेका काम (क्रिया) जाना जाता है; और ४. द्रव्य जैसे ‘कमल’ और ‘राम’ कहनेसे द्रव्य या व्यक्ति समझाता है ।

चरकने अपने ग्रन्थके विमान-स्थानमें शब्द चार प्रकारका बताया है, १. दृष्टार्थ : जिसका अर्थ दिखाई पड़े, जैसे—अग्निमें यह बात हमें दिखाई पड़ती है कि अग्नि हमें जलाती है, २. अदृष्टार्थ . जिसका अर्थ न दिखाई पड़े, जैसे—‘काशीमें प्राण छोड़नेसे मुक्ति

मिलती है', यह मुक्त होना दिखाई नहीं पड़ता, ३ सत्य शब्द - वह शब्द जिसका अर्थ सब मान सकें, जैसे त्रिफला खानेसे पेट ठीक रहता है, ४. अनृत शब्द या झूठ अर्थ देनेवाला, जैसे—'सूर्य पश्चिममें निकलता है।'

आई० ए० रिचार्ड्सका कहना है कि "लोग जो कुछ बोलते हैं उसमेंसे बहुतसे भागको हम चार रूपोंमें समझ सकते हैं—१ सेन्स या बात अर्थात् वह क्या कहना चाहता है ? २ फीलिंग या भावना अर्थात् वह किस भावसे कह रहा है ? ३ टोन या काकु अर्थात् वह किस ढंगसे बोल रहा है ? ४ इन्टेन्शन या उद्देश्य अर्थात् वह क्यों कह रहा है ?

तीन ढगके अर्थ : अर्थकी जितनी जाँच-परख की जा चुकी है उसे देखते हुए यह जानना सरल हो गया है कि अर्थ तीन ढङ्गके होते हैं—

१. एक तो वह जो बोलनेवाले या लिखनेवालेके मनमें हो। वही सच्चा अर्थ होता है और वह तीन ढङ्गका होता है—

क. जिससे बोलनेवाले या लिखनेवालेका उद्देश्य स्पष्ट ज्ञात हो जाय (इष्टार्थ)। ख प्रत्यक्षार्थ, जिसमें कहनेवालेके मनका ज्ञान न होकर सामने दूसरा ही अर्थ निकले। ग. जो अर्थ कहने या लिखनेवालेके मनमें रहता है (परोक्षार्थ)।

२. दूसरे ढगका अर्थ वह होता है जिसमें कहने या लिखनेवाला ताना देता या छींटे कसता है या यो कहिए कि वह जो बात कहता है उसमें कुछ दूसरा अर्थ छिपा रहता है, जिसे समझनेवाले समझ जाते हैं (व्यंग्याथ)।

किसी बातको कहने या लिखनेवाले भी दो ढगके होते हैं—अ सामने कहनेवाले और आ पीछे कहनेवाले। इसके अनुसार भी अर्थ बदल जाता है, जैसे एक अधीन कर्मचारीको सामने आप कहे—'इसे फिरसे लिखकर लाइए' तो वह फिरसे लिखकर लानेके साथ यह भी समझेगा कि ये मुझे निकम्मा समझते हैं। यदि चपरासीसे आपने यही कहलाया तो वह यही समझेगा कि 'फिरसे लिखना है।' ऐसे सामने

सुनने और पीछे किसी दूसरेके मुँहसे कही हुई बात सुननेसे भी अर्थमें बड़ा भेद पड़ जाता है।

३ तीसरा अर्थ वह होता है जो सुननेवाला समझता है। ये अर्थ चार ढङ्गके होते हैं—

अ जो कहनेवाले या लिखनेवालेके मनकी बात ठीक-ठीक समझता हो (शुद्धार्थ)। ये तीन ढङ्गके होते हैं—क जिसे सुननेवाला अपनी समझकी ढलनपर समझता हो (योग्यतार्थ)। इसमें यह भी हो सकता है कि वह पूरी बात न समझ पावे। ख. वह अर्थ जिसे वह प्रसंग या परिस्थितिसे समझे जैसे—‘लाओ’ कहनेसे वह समझ जाय कि मुझे क्या लाना चाहिए (प्रसगार्थ)। ग वह अर्थ जो दूसरोके समझानेपर समझमें आवे (आप्तोपदिष्टार्थ)।

आ जिन्हें सुननेवाला अशुद्ध रूपमें अपनाता हो। ये चार ढङ्गके होते हैं। इनमेंसे—क कुछ ऐसे होते हैं जिन्हें समझ न पानेसे सुनने या पढ़नेवाला ठीक नहीं जान पाता (अयोग्यतार्थ)। ख जो प्रसंग या परिस्थिति न जाननेसे अशुद्ध समझ लिए जाते हैं (प्रसङ्गभ्रमार्थ)। ग. जो ठीक-ठीक न सुननेसे समझ लिए जाते हैं (दुःश्रवणार्थ)। घ. जिन्हें हम भूल या धोखेसे यह समझे हुए हैं कि हम इसका अर्थ ठीक-ठीक जानते हैं (अहम्मन्यार्थ)।

इ विशिष्टार्थ : वे अर्थ हैं जिन्हें कहने या लिखनेवाला जिस किसी अर्थमें कहता या लिखता है उससे अलग कुछ निराले ही अर्थ लगा लिए गए हो। ये अर्थ भी दो ढङ्गके होते हैं—एक सत्य और दूसरे असत्य। कभी-कभी यह भी होता है कि कहनेवाला तो छोट्टे कसते हुए बात कहता है और सुननेवाला उसे सच समझ बैठता है जैसे—किसी बुरे ढंगकी कविता करने और कहनेवालेको हम बनाते हुए कहते हैं—‘वाह कविजी। क्या कहने हैं’ और कविजी समझते हैं कि यह हमारी बड़ाई हो रही है। यह धोखा किसी बातको ठीक न समझनेसे होता है।

ई. सन्दिग्धार्थ : वे अर्थ होते हैं जिनमें हमें सन्देह बना रहता है जैसे किसीने आपको चार काम बताए और जब आप कई दिन पीछे लौटकर

आए तो उन्होंने पूछा—कहिए कर लाए ?' इस 'कर लाए' ने आपके मनमें यह दुविधा खड़ी कर दी कि ये किस बातके लिये पूछ रहे हैं। यही सन्देह-भरा अर्थ है।

साराशः हमें इस शास्त्रार्थसे इतना समझना चाहिए कि अर्थ सकेतसे निकलता है, वह चाहे जिस प्रकारका हो। जो बुद्धिसे समझा जाय वही अर्थ होता है क्योंकि अर्थ समझनेकी बात है और यह समझना बुद्धिसे ही हो सकता है। ये समझे जानेवाले अर्थ सच्चे भी होते हैं, झूठे भी होते हैं और सन्देहभरे भी होते हैं और सबसे बड़ी बात यह है कि ये अर्थ बदलते भी रहते हैं। बोलनेवाला एक बात समझकर या एक बात मनमें लेकर कुछ कहता है, सुननेवाले या पढ़नेवाले अपनी समझकी ढलनपर उसे या तो ठीक ज्योका त्यो या कुछ दूसरा ही समझ बैठते हैं और कभी कभी पण्डित लोग अपनी अनोखी सूझ बूझसे ऐसा नया-नया अर्थ निकालते हैं जो न तो कहनेवालेने चाहा था न सुननेवालेने समझा था। इसलिये बोलने, सुनने और समझनेवालोंकी समझ या बुद्धिपर ही अर्थ ढलता चलता है। यही हमारा मत है।

अर्थोंमें हेरफेर : समझ या बुद्धिका सहारा लिए बिना अर्थ निकल तो नहीं सकता किन्तु हम जो कुछ बोलते-लिखते हैं उसमें बोलने या लिखनेवालेकी समझ अलग होती है, सुननेवालेकी अलग और अपनी सूझबूझसे नया अर्थ निकालनेवालोंकी अलग। कभी-कभी अनजानमें या धोखेसे भी कुछका कुछ अर्थ समझ लिया जाता है। इसलिये अर्थमें बहुत हेरफेर हो सकता है।

हम अपनी बोलीमें जितने शब्द काममें लाते हैं, उनमें कुछ ऐसे अनोखे हैं कि उनके पहले अर्थमें और नये अर्थमें बहुत भेद हो गया है। 'वर' और 'दुलहा' शब्द लीजिए। 'वर' का अर्थ है 'अच्छा', 'दुलहा' या 'दुर्लभ' का अर्थ है 'कैसे भी न मिलनेवाला'। पर अब ये दोनों शब्द सिमटकर 'पति'के अर्थमें आ बँधे हैं। अब कोई नहीं कहता कि आज सबके लिये भोजन 'दुलहा' है या 'वह भवन वर है'। पहले तो गौ गुराई ज्ञानेश्वर की गई पुकारको ही 'गोहार' कहते थे पर अब पानी

पिलानेके लिये नौकरके लिये भी लोग 'गोहार लगाते हैं'। 'थन' शब्द 'स्तन'का ही बिगडा हुआ रूप है पर गौके ही स्तनको 'थन' कहते हैं, स्त्रीके स्तनको नहीं। 'तृष्णा' शब्द प्यासके लिये काम आता था और अब भी हरियानेके लोग कहते हैं—'तिस् लगरी' (प्यास लग रही है) या 'तिरखा लगरी', पर आगे चलकर लालच या किसी वस्तुको पानेकी गहरी ललकको भी तृष्णा कहने लगे। 'वत्स' से 'बच्चा' और 'बच्छा' दोनो शब्द बने, पर मनुष्यके बालकको तो बच्चा और गौके बच्चेको 'बच्छा' या 'बछड़ा' कहते हैं। 'पीना' का अर्थ कुछ भी पनियल मुँहमे डालकर घुटका जाना है। पर जब हम कहते हैं कि 'वे पीकर आए हैं', तब कोई भी समझ सकता है कि वे 'ताड़ी या दारू पीकर आ रहे हैं'। विलम्ब' का अर्थ है 'लटकना' पर वह अर्थ न जाने कहाँ चला गया और अब विलम्बका अर्थ है 'देर करना'। ऐसे ही 'मोदक' का अर्थ है 'सुख देनेवाला', पर सुख देनेवाली दूसरी किसी वस्तुको 'मोदक' न कहकर 'लड्डू' को ही कहते हैं। पानीमे सेवार, घोघा और न जाने कितने जीव-जन्तु और घास-फूस होते हैं पर एक 'कमल' को ही 'जलज' कहते हैं। पहले केवल 'तिल'से निकाली जानेवाली चिकनाईको ही 'तैल' कहते थे पर अब तो सरसो, नारियल, मछली और मिट्टीके चिकने रसको भी 'तैल' कहते हैं। 'मृग' शब्द पहले सब पशुओंके लिये आता था पर अब 'मृग' से 'हरिण' ही समझा जाता है यद्यपि सिंहको हम अब भी 'मृगेन्द्र' (पशुओंका राजा) ही कहते हैं। सस्कृतमे डाकू या भयानक काम करनेवालेको ही 'साहसिक' कहते थे पर अब वीरताका काम करनेवालेको साहसिक या साहसी कहने लगे हैं। इससे समझमे आ जायगा कि कुछ शब्दोंका अर्थ फैल गया, कुछका सिमट गया, कुछ अर्थ अच्छेके बुरे बन गए, कुछ बुरेके अच्छे बन गए, कुछ अच्छे अर्थवाले शब्द भी आजकी बोलचालमे गन्दे अर्थोंमे बँधे होनेके कारण छूट गए।

ध्वनिके नियम और बुद्धिके नियम : पीछे बताया जा चुका है कि ध्वनिके नियमोंसे ज्ञात होता है कि किस देशमे, किस समय, किस

बोलीकी ध्वनियोमे कौनसे हेरफेर, क्यों हो गए ? अर्थात् ध्वनिके नियम सदा देश और कालके घेरेमे बँधकर चलते हैं। पर हमारी समझ या बुद्धि तो किसी देश या कालके घेरेमे बँधी नहीं है और अर्थ सदा हमारी बुद्धि या समझके सहारे चलते है, इसलिये अर्थके नियम (बुद्धिके नियम) ऐसे किसी घेरेमे बँधकर नहीं चलते। वे ससारकी किसी भी बोलीमे, किसी भी समय मनमाने ढंगसे अदल-बदल या हेर-फेर करते रहते है। देश और समयके घेरेसे दूर रहते हुए भी वे एक विशेष ढंगसे चाहे जितनी बोलियो या कालोपर लागू हो सकते हैं इसीलिये उन्हें भी नियम मान लिया गया। पर हम इससे सहमत नहीं हैं। बुद्धि-नियम इसलिये असंगत हैं क्योंकि अर्थोमे हेरफेर तो लोगोके अज्ञानपनसे या कायरता (दूसरोकी बोलीके शब्दोको डरकर अपनाने) या आलससे हुए है और ये हेरफेर भी बड़ी सभ्य जातियोकी बोलियोमे हुए है, जगली और अलग रहनेवाली जातियोकी बोलियोमे नहीं। ये हेरफेर भी सब बोलियोमें बहुत कम हुए है, इतने कम कि किसी-किसी हेरफेरके तो दो उदाहरण भी कठिनाईसे मिल पाते हैं।

वाक्यमे आए हुए शब्दोके दो सम्बन्ध : पीछे बताया जा चुका है कि 'वाक्यसे ही अर्थ निकलता है।' इन वाक्योमे आनेवाले शब्दोका एक नाता तो उस वाक्यसे होता है जिसमे वे काममे आते है और दूसरा होता है उनके अपने-अपने अर्थसे, जैसे—'मैंने उसके दाँत खट्टे कर दिए' कोषमे 'दाँत' का अर्थ है 'मुँहके जबड़ेमे जड़े हुए वे छोट-छोटे हड्डीके टुकड़े जिनसे भोजन चबाया जाता है।' पर वाक्यमे 'दाँत' शब्द जब 'खट्टे करना' के साथ आता है तब उसका अर्थ हो जाता है 'हराना'।

पीछे बताया जा चुका है कि वाक्यके शब्दोमे और भी दो नाते होते है—१. 'शब्द' या अर्थतत्त्व और २. 'मेलजोड़' या सम्बन्ध-योग। ऐसे 'मेलजोड़' शब्दोको 'रूपमात्र' कहते है और अर्थ बतानेवाले शब्दोको 'अर्थमात्र' कहते है। यहाँ हम अर्थमात्र शब्दकी छानबीन करेंगे 'रूपमात्र' की नहीं।

दो ढंगसे अर्थकी छानबीन : अर्थोमें होनेवाले हेरफेरकी जाँच

दो ढंगसे की जाती है—१. एकमे तो यह देखा जाता है कि अर्थोंमें किस ढंगसे और क्यों बिगाड आया ? यह तो सीधे-सीधे अर्थकी जाँच (अर्थ-विचार) या अर्थ-परीक्षा कहलाती है । २ यह बिगाड क्यों, किस उद्देश्यसे या क्या नया अर्थ निकालनेके फेरमें किया गया । यह हेरफेर या बिगाड, जान-बूझकर या हमारी बुद्धिके सहारे होता है, इसलिये इस ढंगकी जाँच-परखके नियमको लोग 'समझका नियम' (बौद्धिक नियम) कहते हैं ।

समझके सहारे अर्थोंमें हेरफेरके नियम (बौद्धिक नियम) :

१. विशेष भावका नियम (लौ औफ स्पेशलाइजेशन) : जब किसी एक बात (भाव या विचार) को बताने या समझानेके लिये कई शब्द काममें आते हैं पर फिर किसी कारणसे उन शब्दोंमेंसे कुछ कम हो जाते हैं, उस बिगाडको विशेष भाव कहते हैं जैसे—संस्कृतमें पहले 'उससे अच्छा' और 'सबसे अच्छा' या 'उससे बुरा' और 'सबसे बुरा' के लिये 'तर' और 'तम' या 'ईयस्' और 'इष्ट' ये दो ढंगके टेक (प्रत्यय) काममें लाए जाते थे, पर आगे चलकर 'तर' और 'तम' का चलन कम हो गया 'ईयस्' और 'इष्ट' का बढ़ गया जिससे 'गरिष्ठ, महिष्ठ, वरिष्ठ, श्रेष्ठ' आदि शब्द बन निकले । हमारी देशी बोलियोंमें तो ऐसे 'एकसे बढ़कर दूसरा' समझानेवाले शब्द ही मिट गए और हिन्दीमें हम श्रेष्ठ, श्रेष्ठतर, श्रेष्ठतम (सबसे अच्छा, सबसे अच्छासे अच्छा, सबसे अच्छासे अच्छासे अच्छा) कहने लगे । पहलेकी विभक्तियोंके बदले भी आजकल परसर्ग (प्रीपोजिशन) आ गए हैं—जैसे संस्कृतके 'वृत्ते'के बदले हिन्दीमें हम कहते हैं 'वृत्तपर' या 'वृत्तके ऊपर' और अंगरेजीमें 'अनौन दि ट्री' । इसे 'लौ औफ स्पेशलाइजेशन' कहते हैं ।

२. बिलगाव करने या 'भेदीकरण'का नियम—किसी एक धातुसे ढलकर या किसी और कारणसे जो शब्द कभी एक ही अर्थमें काममें आते थे या देखनेमें पर्यायवाची जान पड़ते थे, वे जिस नियमसे अलग-अलग अर्थोंमें आने लगते हैं, उसे 'भेदीकरणका नियम' या बिलगावका नियम कहते हैं, जैसे—'गर्मिणी' और 'गाभिन' दोनोंका

अर्थ है 'जिसके पेटमें बच्चा हो', पर 'गर्भिणी' शब्द स्त्रियोंके लिये आता है और 'गाभिन' गाय भैंसके लिये।

कुछ विद्वानोंने माना है कि इस भेदीकरण या अर्थके बिलगावमें तीनों बातें आवश्यक हैं—क जित एकसे शब्दोंमें ऐसा अर्थका बिलगाव है वे उस भाषामें पहलेसे होने चाहिए। ख. यह अर्थका बिलगाव पहला तो दिखाई पड़ता रहता हो पर धीरे-धीरे लोग उन भेदोंको भूल गए हों और फिर वे अलग-अलग अर्थ दिखलानेवाले बहुतसे शब्द मिट गए हों जैसे—'खाद्, भक्ष्, अद् और अश्' ये सबके सब शब्द 'अलग-अलग ढंगसे खानेके लिये काममें आते रहे होंगे पर अब सब 'खाना' शब्द लिये काममें आते हैं। ग जो समाज जितना ही अधिक सभ्य होगा उसकी बोलीमें उतना ही अधिक अर्थोंका बिलगाव होगा जैसे—हमारा यहाँ 'धोना'के लिये 'कचरना, फींचना, सबुनियाना, पछाड़ना' आदि बहुतसे शब्द 'धोने' के विभिन्न प्रकारोंके अर्थोंके काम आते हैं।

पर ये नियम असामान्य हैं क्योंकि बाहरसे नये शब्द लानेपर भी भेदीकरण या अर्थका बिलगाव हो सकता है जैसे 'वैद्य, डाक्टर, हकीम' में

३ चमकाने (उद्योतन) का नियम—जब कोई शब्द या टेक (प्रत्यय) लग जानेसे कोई अच्छे अर्थमें आनेवाला शब्द बुरे अर्थमें और बुरे अर्थमें आनेवाला शब्द अच्छे अर्थमें या बोली कसनेके अर्थमें आवे तब उस ढंगको 'उद्योतनकी क्रिया' या 'उद्योतनका नियम' कहते हैं जैसे—शिकारपुरी, गवर्नरी, साहबी, नवाबी। 'वे पूरे शिकारपुरी हैं। उसका गवर्नरी ठाट है। बड़ी साहिबी दिखा रहे हो य बड़ी नवाबी छाँट रहे हो।' यहाँ शब्दोंके अन्तमें 'ई' लगाना उद्योतनकी क्रिया है। कुछ आचार्योंने 'अमीरी' और 'मुनीमी'को भी इसी नियममें ला रक्खा है। पर इनमें 'ई' लगानेसे सीधी-सादी भाववाचक संज्ञा बन गई है, उद्योतन या नयापन नहीं आया।

४. विभक्तियोंके बचे रहनेका नियम कुछ बोलियोंमें पहले विभक्तियाँ रही हैं, पर उनसे निकलनेवाली बोलियोंमें विभक्ति मिट जानेपर भी लोगोंके मनमें उनका स्फूर्त बने रहनेके कारण कुछ पुरानी, काममें न आने

वाली विभक्तियाँ नई बनी हुई बालियोमे ज्योकी-त्यो आकर मिल जाती हैं। विभक्तियोंको ऐसे जिलाए रखनेवाली तीन बातें होती हैं—क. बोलचालमे पड जाना, जैसे हिन्दीमे ‘अर्थात्, दैवात्, इठात्, न जाने’ आ गए हैं। ख किसी वाक्य या वाक्यांशमे शब्दका पडकर बना रह जाना, जैसे—‘गया समय, धोया कपडा।’ ग एक जैसे मिलते-जुलते शब्दोके ढगपर दूसरा शब्द गढ लिया जाना, जैसे—संस्कृतके ‘सन्त, उवलन्त’ शब्दोके ढगपर मनगढन्त, पढन्त भी बना लिए गए हैं।

५ धोखे (भ्रम) का नियम कभी-कभी भूल या धोखेसे भी हम किसी शब्दके अर्थमे लगी हुई टेकको प्रत्यय मानकर उसे दूसरे शब्दोमें लगा बैठते हैं, जैसे—संस्कृतके ‘उक्त्वा’ शब्दका अँगरेजीमे ‘आक्सेन’ बना, पर उन्होंने समझा कि इसमे लगा हुआ ‘एन्’ वैसा ही बहुवचन बताता है जैसा ‘चिल्ड्रेन्’मे लगा हुआ ‘एन्’। इसलिये उन्होंने भूलसे यह समझ लिया कि ‘आक्स’ एकवचन है और ‘आक्सेन्’ बहुवचन है। यही बात ‘दर असलमे, गुलरोगनका तेल’के प्रयोगमे है यद्यपि दर = मे, रोगन = तेल इनमे है ही।

६ देखा-देखी (उपमान) का नियम : लोग कभी चलते शब्दके ढगपर भी नया शब्द गढ लेते हैं जो चार कारणोसे गढ़ा जाता है—क अपने मनकी बात कहनेमे आई हुई कठिनाई दूर करनेके लिये। ख किसी बातको और भी खोलकर समझानेके लिये। ग. किसी उल्टी बात या उसी जैसी बातपर बल देनेके लिये। घ किसी पुराने या नये नियमसे मेल बैठानेके लिये, जैसे लोगोने विभक्ति-रहित शब्दोको अपने लिये ठीक समझा और उसमे कम झुझट देखा इसलिये उसे अपना लिया और फिर अपभ्रंशकी देखा-देखी हमारी बोलियोमे भी बिना विभक्तिके ही लिखनेका चलन चल पडा।

७ नये लाभ कभी-कभी बोलियोमे कुछ नई बातें भी बढ़ती चलती हैं। इसे नये लाभका नियम कहते हैं। ब्रेअलने माना है कि अव्यय, जैसे ‘यथा’, कृदन्त (इनफिनिटिव), जैसे खाना, पीना, जाना, कर्मवाच्य (पैसिव वौएस), जैसे ‘रावण रामसे मारा गया’, और क्रिया-विशेषण

(ऐडवर्ब) जैसे 'वह वेगसे दौड़ता है' ये नये लाभ है। ब्रेअलने कर्मवाच्यको न जाने कैसे नया लाभ मान लिया क्योंकि संस्कृतमे तो कर्मवाच्यके प्रयोगकी ही अधिकता है। यही बात अव्यय और कृदन्तकी भी है।

८ काममे न आनेवाले रूपोके मिटनेका नियम : कभी-कभी किसी कारणसे जब एक ही अर्थ बतानेवाले कई शब्द काममे आने लगते हैं तब उनमेसे कुछ रूपोको अच्छा समझकर लोग चला देते हैं जिससे बचे हुए शब्द मिट जाते हैं जैसे—संस्कृतमे 'स्पश्' और 'दृश्' दो धातुएँ थीं पर पीछे चलकर दोनो एक बन गईं।

उपर जिन नियमोकी चर्चा की गई है उनके व्यौरे देखनेसे जान पड़ेगा कि लोगोने अपने मनकी बात समझानेके उद्देश्यसे या यो कहिए कि अपनी कमी पूरी करनेके उद्देश्यसे समझ-बूझकर शब्दोके नये अर्थ चलाए, इसलिये उन नियमोको बौद्धिक नियम कहते हैं।

अर्थ बदलनेके ढंग

अपकर्षश्चोत्कर्षौ विस्तारादेशभावसङ्कोचाः ।

विनिमयविसर्पणौ चेदर्थारोपो हि परिणतिश्चार्थे ॥

अर्थोमे ८ ढंगके हेरफेर होते हैं—

१ अच्छे अर्थका बुरे अर्थमे बदल जाना (अर्थापकर्ष या डीजेनेरेशन या डिटीरियोरेशन औफ मीनिंग) . कभी-कभी अच्छे अर्थवाले शब्दोका बुरे अर्थमे या एक ठौरपर अच्छे अर्थमे काम आनेवाले शब्द दूसरे ठौरपर बुरे अर्थमे काम आने लगते हैं—जैसे 'भइया' शब्द उत्तर भारतमे 'भाई-चारे' के अच्छे अर्थमे आता है, पर वही बम्बई आदिमे 'नौकर' या छाटा काम करनेवाले के अर्थमे आने लगा। पहले 'बौद्ध' शब्द बुद्धके माननेवाले लोगोके लिये आदरमे आता था, अब उसका बिगड़ा हुआ रूप 'बुद्धू' शब्द 'मूर्ख'के लिये आता है। पहले 'नग्न' और 'लुचित' शब्द जैन साधुओके लिये आदरमे काम आते थे पर अब उसका बिगड़ा हुआ रूप 'नगा-लुच्चा' बुरे अर्थमे आता है। कुछ लोगोने विराट् सभाके विराट्, चालाक, गुरु और महाराज शब्दको भी अर्थापकर्षमे

गिनवा दिया है पर ये शब्द तो दोनो अर्थोंमें आते हैं अतः उन्हे अर्थापकर्षमें नहीं लाना चाहिए। जैसे— { ये मेरे गुरु है।

{ क्यो गुरु। हमसे यह चाल ?

{ दरभंगाके महाराजने पूज्य मालयीयजीको बड़ा सहयोग दिया था।
{ हमारा महाराज (रसोइया) आजकल खटियापर पड़ा है।

ऊपर दिए हुए वाक्योंमें 'गुरु' और 'महाराज' दोनो शब्द दो-दो अर्थों में आए हैं, इसलिये इन्हे 'बहुत अर्थवाले' का उदाहरण मानना चाहिए, 'अर्थापकर्ष' का नहीं। कुछ लोगोंने 'महाजन' को भी 'अर्थापकर्ष' में गिना है पर वह 'अर्थ-संकोच' का उदाहरण है क्योंकि 'महाजन' शब्द सब 'बड़े-लोगो' के लिये काममें आता था, पर अब वह सिमटकर 'रुपया उधार देनेवालो' के अर्थमें ही रह गया है। पहले अंगरेजीके 'सिली' (Silly) शब्दका अर्थ था 'सौभाग्यशाली' पर अब है 'मूर्ख'। यही अच्छे अर्थका बुरा हो जाना है।

२ बुरे अर्थका अच्छा हो जाना (अर्थोत्कर्ष या ऐलीवेशन औफ मीनिंग) : जैसे—'साहसी' शब्दका अर्थ पहले 'ढाकू, हत्यारा, चोर, जार और बुरा काम करनेवाला' था पर अब इसका अर्थ हो गया है 'बहुत वीरताका और संकटभरा कोई बड़ा काम करनेवाला।'

३. अर्थका फैलाव (अर्थ-विस्तार या जनरलाइजेशन या एक्सपैन्शन औफ मीनिंग) : पहले किसी बँधे हुए एक अर्थमें ही काम आनेवाले शब्दोका उससे मिलती-जुलती बहुत-सी वस्तुओ या बातोंके अर्थों में चलने लगना, जैसे—'तेल' शब्दका अर्थ था 'तिलस निकली हुई चिकनाई' पर आगे चलकर सरसो, रेडी, यहाँतक कि मिट्टीसे निकले चिकने रसको भी लोग 'सरसोका तेल, रेडीका तेल, मिट्टीका तेल' कहने लगे। पहले 'जो बिना हाथमें काँटा चुभाए कुशा उपाड़ लाता था' उसे 'कुशल' कहते थे पर अब तो जो भी अपना काम ठीक, सुथरे, सुचढ़ ढङ्गसे करता है उसे 'कुशल' कहने लगे हैं।

४. अर्थका सिमटना (अर्थ-संकोच या स्पेशलाइजेशन या कौंट्रेक्शन औफ मीनिंग) : बहुतसे शब्द पहले किसी एक ढङ्गकी बहुत-सी वस्तुओ

या कामोके लिये चलते थे पर अब वे सिमटकर उन वस्तुओं या कामोमेसे किसी एकके लिये बँध गए हैं, जैसे—‘मृग’ शब्द पहले सब चौपायोंके लिये काम आता था पर अब ‘हरिणके’ लिये ही बँध गया है। पहले अँगरेजीका ‘हाउड’ शब्द सब कुत्तोंके लिये काम आता था पर अब शिकारी कुत्तेके लिये ही आता है। इसीके भीतर वह सकोच भी आ जाता है जहाँ कोई दो विरोधी अर्थ देनेवाला शब्द केवल एक अर्थमे ही चल निकलता है जैसे ‘घृणा’ के पहले दो अर्थ थे ‘दया’ और ‘घिन’, पर अब ‘घिन’ ही रह गया है।

५. अर्थ बदलना (अर्थादेश, अर्थ-परिवर्तन या ट्रान्स्फारेन्स औफ मीनिंग) : कभी-कभी एक साथ चलनेवाले दो अलग-अलग अर्थोंवाले शब्दोमेसे किसी शब्दके निकल जानेपर उसका अर्थ दूसरे शब्दका अर्थ बन जाता है जैसे—गृहवाटिका (घर-बार) शब्द साथ चलते थे। इनमेसे ‘गृह’ निकल गया, वाटिकाका ‘बाड़ी’ बना, जिसका अर्थ है ‘उपवन,’ पर बँगला भाषामे बाड़ीका अर्थ हो गया है ‘घर’।

६ अर्थका आपसमे अदल-बदल जाना (अर्थ-विनिमय या एक्सचेंज औफ मीनिंग) : कभी कभी लगभग एक साथ गिनाई जानेवाली पर अलग अलग दो वस्तुओंके लिये काममे आनेवाले शब्दोंके अर्थोमे हेरफेर हो जाता है, जैसे सस्कृतमे नीमका स्वाद ‘तिक्त’ कहलाता है और मिर्चका ‘कटु’, पर हिन्दीमे अब हम नीमको ‘कड़वी’ (कटु) और मिर्चको ‘तीती’ (तिक्त) कहने लगे हैं।

७ अर्थ बढ़ावा (अर्थ-विसर्पण या स्लाइड) कभी-कभी एक सीधा-सादा शब्द अपना सीधा अर्थ छोड़कर उसी अर्थको बहुत बढ़ाकर बताने लगता है, जैसे—‘उसे आज टेम्परेचर हो गया है’ कहनेसे हम समझते हैं कि उसे बहुत टेम्परेचर ‘तीव्र ज्वर’ हो गया है। ‘उसे मिजाज हो गया है’ का अर्थ है ‘उसे बड़ा मिजाज (अभिमान) हो गया है।’

८. नया अर्थ बैठाना (अर्थारोप या रेडिफ़ेशन औफ मीनिंग)—कभी-कभी जानबूझकर या भूलसे या नासमझीसे या धोखेसे हम किसी एक अर्थमें आनेवाले शब्दको किसी दूसरे ऐसे अर्थमे चला देते हैं जो अपने

पुराने अर्थसे भिन्न होता है। ऐसे ही कभी कभी किसी बातको अच्छे ढंगसे कहनेके लिये ही हम शब्दोंके अर्थोंमें नये अर्थ बैठाकर अपनी बात ऐसे सजा देते हैं कि वह दूसरोको निराली लगे। यह सबका सब काम 'अर्थारोप या नये अर्थमें बैठाना' कहलाता है। यह अर्थ बैठानेका काम हम छः ढंगसे करते हैं—(क) अभिधा शक्तिसे, (ख) लक्षणा शक्तिसे, (ग) व्यजना शक्तिसे, (घ) समाजमें अच्छी समझी जानेवाली शब्दावली (उक्तिसंस्कार) से बनावटीपन लाकर, (ङ) भूल या धोखे (अर्थभ्रान्ति) से और (च) ठीक शब्दोंका भंडार अपने पास न होने (शब्द-दारिद्र्य) से।

शक्तिग्रह : किस शब्दका कहाँ क्या अर्थ होगा ? यह जानने का ढङ्ग हमारे यहाँ शक्तिग्रह या शक्तिज्ञान कहा गया है और यह बताया गया है यह शक्तिज्ञान आठ प्रकारसे होता है—१ व्याकरणसे, २. उपमान (समानता) से, ३ कोषसे ४ आत्मवाक्य (शास्त्र या बड़ोंकी बात) से, ५ व्यवहार (चलन) से, ६. वाक्यशेष (प्रसंग) से ७ विवरण या पूरे व्यौरेसे और ८ साहचर्य (वाक्यके दूसरे शब्दोंके मेल) से। इनमें भी व्यवहार या चलन ही अर्थ जाननेकी सबसे बड़ी शक्ति है।

शब्दशक्ति : अभिधा, लक्षणा और व्यजना समझनेके लिये शब्द-शक्ति समझ लेनी चाहिए जिसका विवरण इस ग्रन्थमें आगे शब्द-शक्ति-प्रकरणमें मिलेगा। हम बैलको देखकर कहते हैं—'यह बैल है।' इसी प्रकार कभी-कभी किसी मूर्खको देखकर भी हम कह देते हैं—'यह बैल है।' इस दूसरे वाक्यमें हमने बैलकी मूर्खता लाकर उस मनुष्यमें ला बैठाई है। इस अर्थ बैठानेको 'आरोप' कहते हैं। यह आरोप शब्दोंकी शक्तियोंसे होता है।

वाचक, लक्षक, व्यजक शब्द हमारे यहाँ शब्दमें अर्थ जतानेकी तीन शक्तियाँ मानी गई हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना। शब्दका जो अर्थ अभिधा शक्तिसे निकलता है उसे 'वाच्यार्थ' या 'अभिधेयार्थ' कहते हैं और उस शब्दको 'वाचक शब्द' कहते हैं। लक्षणा शक्तिमें किसी शब्दका जो अर्थ निकाला जाता है, उसे लक्ष्यार्थ और उस शब्दको 'लक्षक' कहते हैं। व्यजना शक्तिसे जो अर्थ निकलता है उस

‘व्यंग्यार्थ’ और व्यंग्यार्थ बतानेवाले शब्दको ‘व्यञ्जक’ कहते हैं ।

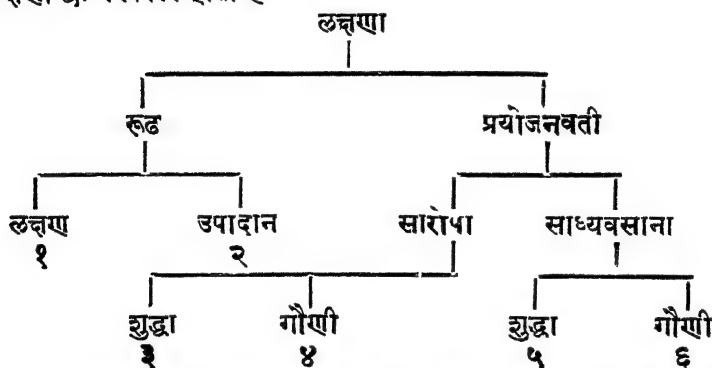
(क) अभिधा—अभिधा शक्तिके कारण वाचक शब्दसे वाच्यार्थ निकलता है। इस अभिधाके तीन भेद होते हैं—रूढि, योग और योगरूढि, जिनसे तीन ढगके अर्थ निकलते हैं रूढ, यौगिक और योगरूढ। जिन शब्दोंकी कोई छानबीन न करनी पड़े और सीधे सुनते ही समझमें आ जायें उन्हें रूढ कहते हैं जैसे—घोड़ा, हाथी, कड़ा, अँगूठी, हरिण, पेड़। जिन शब्दोंको जाँचकर और उसकी बनावटका पूरा ब्यौरा लेकर समझना पड़ता है उन्हें यौगिक कहते हैं जैसे—याचक, कुम्भकार आदि। कुछ ऐसे भी शब्द हैं जिनकी जाँच-परख तो की जा सकती है परन्तु उसका अर्थ उससे कुछ अलग ही निराला और बँधा हुआ रहता है, जैसे—‘जलज’का अर्थ तो है ‘जलसे उपजनेवाला’ पर हम ‘बोधे, सीपी, सेवार’को ‘जलज’ नहीं कहते, ‘कमल’को ही कहते हैं। इसलिये जलज ‘यौगिक’ होनेपर भी रूढ हो गया। इसलिये इसे योगरूढ कहते हैं। ये सब अर्थ अभिधेयार्थ हैं।

(ख) लक्षणा—कभी-कभी हम ऐसे शब्द भी काममें लाते हैं जिनका कुछ अर्थ तो उस शब्दके अर्थसे मिलता हुआ होता है और कुछ उसके अर्थसे अलग। इन्हें लक्षक शब्द कहते हैं और इनसे जो अर्थ निकलता है वह लक्ष्यार्थ कहलाता है। ये लक्ष्यार्थ दो ढङ्गके होते हैं—१. जो अपना पहला अर्थ छोड़कर कुछ दूसरा ही अर्थ बताने लगते हैं और इस दूसरे अर्थमें ही बँध जाते हैं, जैसे—बलिया बड़ा भगडालू है। इसका अर्थ यह है कि ‘बलियावाले आपसमें बहुत भगडते हैं।’ यहाँ बलिया शब्द रूढिसे ‘बलियामें रहनेवालों’के लिये आया है। २. जिनमें बोलनेवाला कोई अपना अर्थ लगाकर ऐसा शब्द काममें लाता है जिसका अर्थ उस शब्दके चलते अर्थसे अलग होता है जैसे—‘हड्डीकी ठठरी सामने आकर खड़ी हो गई।’ यहाँ बोलनेवालेने किसीके दुबलेपनको बतानेके लिये ये शब्द कहे हैं। यहाँ ‘हड्डीकी ठठरी’का अपना अर्थ छूट गया और उसका लक्षित अर्थ हुआ ‘दुबला-पतला, मरियल मनुष्य।’

तो लक्षणामें तीन बातें होनी चाहिएँ—१. उसका जो अपना अर्थ है उसमें रुकावट हो। २. नये निकलनेवाले अर्थका शब्दके अपने जाने-

पहचाने अर्थसे कुछ न कुछ मेल हो और ३. वह शब्द या तो पहलेसे किसी अर्थमें बँध गया (रूढ) हो या जान-बूझकर काममें लाया गया (प्रयोजन-युक्त) हो। इन तीनोंमेंसे एक भी बात न हो तो लक्षणाशक्ति नहीं लगती।

यह लक्षणा चार प्रकारकी मानी गई है—१ लक्षणा-लक्षणा, २. उपादान लक्षणा, ३ सारोपा और ४ साध्यवसाना। सारोपा और साध्यवसानाके भी दो-दो भेद—शुद्धा और गौणी होते हैं। इस प्रकार लक्षणा छः प्रकारकी होती है—



१. लक्षणा-लक्षणा : जब कोई शब्द अपने अर्थको पूरा छोड़कर लक्ष्यार्थ ही बतावे तब लक्षणा-लक्षणा होती है जैसे—बनारस मस्त है (बनारसके लोग मस्त हैं)।

२. उपादान लक्षणा : जब कोई शब्द अपना भी अर्थ न छोड़े और दूसरा भी बतावे, वहाँ उपादान लक्षणा होती है जैसे—वहाँ लाल पगड़ी घूम रही थी (लाल पगड़ीवाले सिपाही घूम रहे थे)।

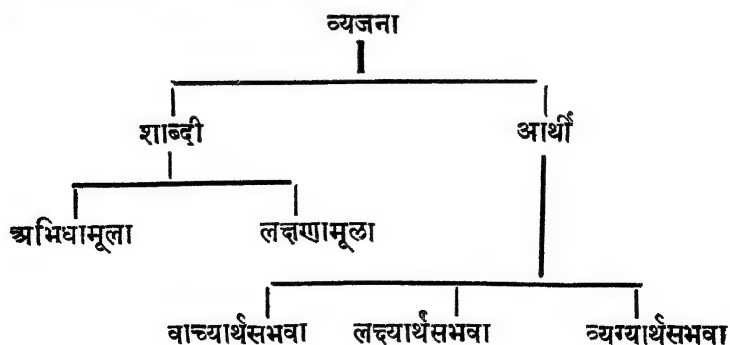
३ गौणी सारोपा लक्षणा : जैसे—‘मेरी कन्या तो गौ है’ या ‘वह स्त्री मथरा है।’ यहाँ कन्या और गौमें सीधेपन तथा स्त्री और मंथरामें झगडा लगानेके गुणकी समानता होनेसे आरोप हो गया है इसलिये गौणी लक्षणा है। साथ ही आरोप किया हुआ विषय और जिसपर आरोप किया गया है, दोनोंका वर्णन होनेसे सारोपा है।

४ गौणी साध्यवसाना लक्षणा : जिसमे उपमान (वर्णनकी जानेवाली वस्तुकी समानताके लिये लाई हुई) और उपमेय (जिसका वर्णन हो) एक हो जाते है, वहाँ साध्यवसाना होती है, क्योंकि वहाँ गुणोका एक रूप हो जाता है जैसे—चन्द्रमामे दो खजन बैठे हुए हैं (उसके सुन्दर मुखपर दो चञ्चल नेत्र हैं) ।

५ शुद्धा सारोपा लक्षणा : जब समानता या मेल न होनेसे आरोप होता है तब शुद्धा सारोपा लक्षणा होती है जैसे—घृत आयु है ।

६ शुद्धा साध्यवसाना लक्षणा : ऊपरके 'घृत आयु है' वाक्यके बदले यदि हम घी देते हुए कहे 'लो तुम्हे आयु ही दे रहा हूँ' तो शुद्धा साध्य-वसाना होगी ।

(ग) व्यजना : शब्दकी तीसरी शक्ति है व्यजना । जब किसी शब्द या वाक्यके चलते हुए अर्थोंसे अलग कोई निरालाही अर्थ निकले तब वह व्यजना शक्तिसे निकाला हुआ अर्थ कहलाता है । यह शक्ति शब्द और अर्थ दोनोमे चलती है इसलिये यह (१) शब्दी और (२) आर्थी दो ढंगकी होती है । यह कभी अभिधाके और कभी लक्षणाके सहारे काम करती है इसलिये यह अभिधामूला और लक्षणामूला दो ढंगकी होती है । आर्थी व्यजना कभी वाच्य अर्थसे निकलती है, कभी लक्ष्य अर्थसे और कभी व्यग्य अर्थसे इसलिये यह वाच्यार्थ-सम्भवा, लक्ष्यार्थ-सम्भवा और व्यग्यार्थ-सम्भवा तीन ढंगकी होती है ।



अभिधामूला शाब्दी व्यजनामे एक शब्दसे बहुतसे अर्थ निकलते हैं जैसे—हरि शब्दसे इन्द्र, सूर्य, सिंह, शिव, विष्णु और बदर । पर शख-चक्रवाले हरिको 'विष्णु' ही कहते हैं ।

लक्षणांमूला शाब्दी व्यजनामे लक्षणाके ही सहारे अर्थ निकलता है जैसे, 'बम्बई समुद्रमे बसा है' अर्थात् बम्बई चारो ओरसे समुद्रसे घिरा हुआ है ।

वाच्य-संभवा आर्थी व्यंजना तब होती है जब वाक्यके वाच्य अर्थसे कोई दूसरा अर्थ निकले जैसे रातको देरतक पास बैठे हुए लोगोसे—'ओ हो ! दस बज गए ।' कहनेका अर्थ लोग यह समझेंगे कि अब हमें अपने-अपने घर जाना चाहिए ।

जब लक्ष्य अर्थमे व्यंजना होती है तब वह लक्ष्य संभवा आर्थी व्यंजना कहलाती है जैसे—'आपने तो आज अच्छा मेला दिखाया ।' इसका अर्थ कि है आपने बड़ा चकमा दिया और हमे मेलेमे नहीं ले गए ।

जब एक व्यंग्य अर्थसे दूसरा व्यंग्य अर्थ निकलता है तब उसे व्यंग्य-संभवा आर्थी व्यंजना कहते हैं जैसे—'लीजिए, कविजी आ पहुँचे' का एक व्यंग्यार्थ तो यह होगा कि 'अब कविता होगी' और दूसरा व्यंग्यार्थ यह निकला कि 'अब ये समय नष्ट करेंगे, सोने नहीं देंगे ।'

(घ) समाजमे अच्छी समझी जानेवाली बनावट (उक्ति-संस्कार या डेकोरम) : कभी कभी हम समाजमे भद्दी और बुरी मानी जानेवाली बातको जान बूझकर कुछ बना-सजाकर कहते हैं । ये बातें चार ढङ्गकी होती है । (क) लज्जाजनक, (ख) अमंगल, (ग) ग्राम्य और (घ) शिष्टाचार-विरुद्ध ।

१. 'मैं हगने जाऊँगा', लज्जाजनक बात है । इसके लिये हम कहते हैं—'मैं निवृत्त होने, शौच होने, मैदान होने या निपटने जाऊँगा ।'

२ 'वह मर गया' कहना बुरी, अमंगल बात है । इसके लिये हम कहते हैं—'उसका स्वर्गवास, वैकुण्ठवास, या गगालाभ हो गया ।' ऐसे ही दूकान बन्द करनेको 'दूकान बंदाना', फूल तोड़नेको 'फूल उतारना', दीपक बुझानेको 'दीया बंदाना', होली, आग या दीया जलानेके लिये 'होली

मँगलाना, आग या दीया जगाना', किवाड बन्द करनेका 'किवाड देना', मरे हुएकी जली हड्डीको गंगाजीमे डालनेके लिये इकट्ठा करनेको 'फूल चुनना' और उस हड्डीको 'फूल' कहते हैं। इसी बातको न जाननेवालोंने कबीरका शव अचानक ओभल हो जानेपर बचे हुए फूल (जली हुई हड्डी) को फूल (पुष्प) समझ लिया और अँगरेजीमे उसका उल्था 'फ्लौवर' कर डाला।

३ भकोसना (खाना), धगड (पति), कटो (प्रिये) जैसे शब्द ग्राम्य हैं। इनके बदले भोजन करना, पतिदेव, प्रिये आदि शब्दोंका प्रयोग किया जाता है।

यह बनावट या सुधार 'उक्ति-संस्कार' (यूफेमिज्म) कहलाता है। यूफेमिज्मका अर्थ ही है 'फूहड या बुरी, अशोभन, अमंगल और अश्लील बातोंको सुघड ढङ्गसे कहना (ए प्लेजेन्ट वे औफ रेफरिंग टु समथिंग अनप्लेजेन्ट)। यह तो शब्दकी छान-बीनमे आना चाहिए पर इन शब्दों या वाक्यांशोंके अर्थोंमे भी हमने सुघरपन लाकर भर दिया है, इसलिये इन्हे भी अर्थारोपमे ले लिया गया है। कुछ लोगोंने इसे 'अर्थापदेश' कहकर बड़ा भ्रामक नाम दिया है।

४ चौथा है शिष्टाचार-विधि (एटिकेट या उपचार)। आप कौन है ? यह पूछना अशिष्ट ढंग है। पूछना चाहिए—'आपका शुभ नाम क्या है ?' भले ही उसका नाम अशुभ ('धमोच, खचेड, दुखी') ही क्यों न हो। उर्दूवाले किसी कँगलेसे उसके रहनेका ठिकाना पूछनेके लिये कहते हैं—'आपका दौलतखाना कहाँ है ?' और वह धनी भी हो तो कहता है—'मेरा गरीबखाना बनारसमे है।' आव-भगतके लिये ढलें हुए इन सब वाक्योंमे नया अर्थ लगाकर उसमे भलामानुसपन भर दिया गया है। इसलिये यह भी अर्थका आरोप ही है।

(६) अयानपन, भूल या धोखेसे नया अर्थ लगाना (अर्थभ्रान्ति) : कभी-कभी हम लोग अनजाने, या भूलसे किसी एक अर्थमे कोई दूसरा मिलता-जुलता शब्द चला देते हैं जैसे—'कम्पार्टमेन्ट' के बदले 'डिपार्टमेन्ट', 'अपमान' के बदले 'अभिमान', 'सूत्रपात' के बदले

सूत्रधार, 'अन्तर्धान' के बदले 'अन्तर्ध्यान' ही ठीक मानकर बालने लगते हैं। इसे अज्ञानाथ (मैलाप्रौपिज्म) कहते हैं। इसी अयानपनका दूसरा रूप वह है जिसमें हम एक अर्थवाले कई शब्दोंमेंसे किसी एकको ऐसा अपना लेते हैं कि वैसा ही अर्थ देनेवाले दूसरे शब्द छूट जाते हैं, जैसे नूतन और नूतन, मातुष और मनुष्य, भुङ्कुटी और भृङ्कुटी, कलस और कलशमेंसे पहल शब्द। कभी-कभी शब्दका ठीक अर्थ न जाननेसे भी हम भूल कर बैठते हैं जैसे 'विन्ध्याचल' ही पहाड़का पूरा नाम मानकर कहते हैं—काशीके दक्षिणमें 'विन्ध्याचल पर्वत' है।

(च) अपने पास शब्द-भांडार न होनेसे एक शब्दमें बहुतसे अर्थ भरना (शब्द दारिद्र्य) : शब्दका भंडार न होनेसे भी लोग एक ही शब्दसे अनेक अर्थ निकाल देते हैं, जैसे बम्बईमें 'भरना, कटना, जलना, सड़ना, गलना, फटना, टूटना, चुक जाना, बिगड़ना, मिटना' सबके लिये 'खलास' शब्द काममें लाया जाता है।

शब्दोंकी बाहरी छानबीन : अर्थोंकी जाँच-परख करनेवालोंने अर्थोंकी बाहरी छानबीन करते हुए यह भी जाँच की कि संसारमें बहुतसे नाम क्यों पड़े ? उनका कहना है कि 'खग' (आकाशमें चलनेवाला) और 'पर्वत' (पारोवाला) नाम इसलिये चुने गए कि ये छोटे भी हैं और उस वस्तुका सकेत भी करते हैं। कभी-कभी गुणसे भी नाम पड़ता है जैसे—शखपुष्पी, अश्वगधा। कभी-कभी एक बोलीके नाम दूसरीमें पहुँचकर दुहरे शब्द ले लेते हैं जैसे—'पाव'का अर्थ पुर्नगालीमें 'रोटी' है पर हम 'पावरोटी' कहते हैं। कभी-कभी लोगोंके नाम बड़े बेढगे होते हैं, अन्धेका नाम 'नैनसुब' और कगालका नाम 'कुबेर'। कभी कभी दो बोलियोंके शब्द मिलकर नाम बनते हैं जैसे—इन्सपेक्टर सिंह, जर्मन पांडे, शेरसिंह या रामबखश। कभी-कभी पुल्लिंग नाम सत्तेपमें स्त्रीलिंग हो जाता है यदि उसका पहला टुकड़ा स्त्रीलिंग-वाची हो, जैसे—लक्ष्मीनारायणका लक्ष्मी, श्यामाप्रसादका श्यामा, श्रीपतिका श्री। हमारे देशमें नाम और अङ्ग बड़े बेढगे ढगसे मिलते हैं। शर्मा, वर्मा, सिंह, शुक्लसे या खत्री, तेली, सुनारसे आप समझ जाते हैं कि कौन किस जातिका है, पर कुछ लोग सर्राफ, जागीर-

दार, मुन्शी, जौहरी या दूधवाला लिखकर अपने किसी पुरखेके घरमे होनेवाले कामका ठिकाना बताते है। नेहरूजीके पुरखे नहरके किनारे रहते थे, यह बात कोई कैसे जान सकता है ? कुछ लोग अपने गाँवका ठिकाना देते हैं जैसे मराठोमे मभगाँवकर, भारवाडियोमे टीबरेवाला। दक्षिणमे लोग अपने नामके साथ पिताका नाम भी चलाते है। मद्रासमे अपने नामके पहले गाँवका नाम लगाते हैं जैसे सर्वपल्ली राधाकृष्णन्। ऐसे ही गाँव या नगरके नाम भी या तो उनके ठिकानेसे जैसे 'बरना और अस्सी'के बीचमे 'वाराणसी' या किसीके नामपर पड जाते है जैसे 'रामपुर', और उन नामोके साथ आबाद, पुर, गज, या गढ लग जाता है। कभी-कभी एक नामपर कई नगर बसाकर उनके अलग-अलग नाम रख दिए जाते है जैसे—मुजफ्फरनगर, मुजफ्फरपुर, मुजफ्फरगढ, मुजफ्फराबाद और मुजफ्फरगंज। कभी-कभी नामोका संस्कार भी हो जाता है जैसे—सेगाँवका सेवाग्राम, डुमराँवका दुमग्राम। कभी नाम बिगड भी जाते हैं जैसे—ब्राह्मणावलीसे बामनौली, सिहसे सिनहा और मुखोपाध्यायसे मुकजी। पहले तो किसीके गोत्र, पिता, माता, गाँव, प्रदेश, गुण, शरीरकी वनावटपर नाम रक्खा जाने लगा और फिर यह काम अललटप हाने लगा। अब तो नई वस्तु खोजनेवालेके नामपर ही उस वस्तुका नाम रख दिया जाता है जैसे—बिजलीकी बत्तीमे जलनेवाली चमककी नापको 'वाट' कहते हैं, क्योकि उसका खोजनेवाला 'वाट' था। कभी कभी लोग अन्धविश्वासमे पडकर अपने पुत्रका नाम बुरा भी इसलिये रख देते हैं कि उनका पुत्र जी जाय। ऐसा वे लोग करते हैं जिनकी सन्तान जीती नहीं है। ऐसे नामोमे दुक्खी, भगडू, बुहारू, विपत जैसे नाम हैं। कुछ लोग दिनोके नामपर सोमारू, मँगरू, बुद्धू रखते है और कुछ लोग किसी देवताकी मनौतीसे जनमे हुए बालकका नाम हनुमानप्रसाद, शीतलाप्रसाद आदि रख देते हैं। यह नामका भ्रमेला ऐसा है कि ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता कि नाम बस इसी कारण रखे जा सकते है, दूसरे कारणसे नहीं।

सामान्य भाव और विशेष भाव : प्रोफेसर द्वितीने कहा है कि 'अर्थ-विकार या अर्थोमे जो हेरफेर होते हैं उन्हे हम दो पालियोमे बाँट

सकते हैं—१ 'सामान्य भाव' (साधारणीकरण या जनरलाइजेशन) और 'विशेष भाव' (असाधारणीकरण या स्पेशलाइजेशन)। पर इन दोनों अवस्थाओंमें भी आरोप (उपचार, इलिप्सिस या मैटाफर) काम करता है और सभी अर्थविकार या अर्थोंमें हेरफेर इसीके भीतर आ जाते हैं। इन लोगोंने यह भी कहा है कि उपचार और ससर्गके भीतर ही सब बातें आ जाती हैं। कुछ लोगोंने रूपक (जैसे वह उल्लू कहाँ गया), अनेकार्थता या एक शब्दका दूसरे अर्थमें आने लगना और पहला अर्थ भी बनाए रहना (जैसे 'धातु' शब्द व्याकरण, वैद्यक, शरीर-शास्त्र तथा खनिज-शास्त्रमें अलग-अलग अर्थोंमें आता है), एकोच्चरित-समूह (जैसे 'ओनामासीधम' या बहुत-सा कहावते जैसे 'न नां मन तेल होगान राधा नाचेगी'), समास, मूर्त्तीकरण (जहाँ अमूर्त्त अर्थ मूर्त्त हो जाता है जैसे—जनता और देवता पहले 'ता' लगे हुए भाववाचक शब्द थे, पीछे मूर्त्त बन गए) और अमूर्त्तीकरण (मूर्त्तका अमूर्त्त हो जाना जैसे 'छाती' शब्द 'बर्बा छाती' शब्दमें साहस या उदारता क लिये आ गया है) को भी अर्थोंमें हेरफेर का ढग बताया है, पर य रूपक, अनेकार्थता, एकोच्चरित-समूह, समास, मूर्त्तीकरण और अमूर्त्तीकरण सबके सब 'अर्थारोप' के भीतर आ जाते हैं।

कई छायावाले अर्थोंकी खाज (सूक्ष्मार्थवृत्ति) : कभी-कभी एक ही कामके कई ढङ्ग देखकर भाषा जाननेवालोंने उन सबके लिये अलग-अलग शब्द बना लिए, जैसे—'लालसा, कामना, वासना, अभिलाषा, आकाक्षा', ये सब चाह या इच्छाके ही कई रूप हैं पर इच्छा कैसी और कितनी है यही समझनेके लिये इतने शब्द चल पड़े हैं।

अर्थोंमें हेरफेर हानेके कारण : अर्थोंमें हेरफेर हानेके जितने ढग बताए गए हैं उन्हें देखनेसे जान पड़ेगा कि या तो कोई मनुष्य अपने मनकी ढलन, सूझ-झूझ या भूलमें नया अर्थ चला देता है या पूरा समाज ही नया अर्थ चलाकर अर्थोंमें हेरफेर कर देता है। इसे यो कह सकते हैं कि अर्थोंमें

अदल-बदल होनेके तीन ढगके कारण हैं—एक व्यक्तिगत, दूसरा साहित्यगत, तीसरा समाजगत। जहाँतक व्यक्तिगतकी बात है, वे भी दो ढगके हैं—एक तो जो हमारी भूल या अयानपनसे चल निकलते हैं (जैसे—‘उपक्षा’ के बदले ‘अपेक्षा’ कहना, ‘निकृष्ट’ के बदले ‘उत्कृष्ट’ कहना)। उसके कुछ ऐसे कारण हैं जो हमारे मन, बुद्धि या हृदयसे मेल रखते हैं। हम लोग इतने आलसी हैं कि नया शब्द गढ़नेमें हमें आलस होता है इसलिये हम एक ही शब्दसे बहुतसे अर्थ निकाल लेते हैं। सिल्क या रेशमसे बने हुए कपड़ेको सिलिक (सिल्क) ही कहने लगते हैं। कभी ऐसी बान पड़ जाती है कि एक ही शब्दको ‘अच्छा, हाँ, अवश्य, कहिए’ आदि बहुतसे शब्दोंके बदले एक ही शब्दका सुग्गा-पठन्त करते हैं (जैसे उदयपुरमें सब लोग किसी बातके मानने, सरकारने, हमी भरनेके लिये ‘हुकम’ और रीवाँमें सब बातोंमें ‘जी मरजी’, कहते हैं)।

ऐसे ही बहुतसी बातोंसे बुद्धिका भी मेल है, जैसे पढ़े-लिखे लोग अपनी पढिताई छाँटनेके लिये एक शब्दको बहुत अर्थोंमें चलाते हैं या दूसरी बोलियोंके शब्द लेकर काममें लाने लगते हैं या जो शब्द घिस या मिट गए हैं उन्हें चलाने लगते हैं या नये शब्द गढ़ते हैं या किसी बिगड़े हुए शब्दका नया रूप दे देते हैं (जैसे सेगाँवको सेवाग्राम बना दिया) या अपनी धौससे किसी एक अर्थमें आनेवाले शब्दको किसी दूसरे अर्थमें चला देते हैं (जैसे गांधीजीने ‘अछूत’ के लिये ‘हरिजन’ शब्द चला दिया)।

अर्थोंके हेरफेरके सामाजिक कारण : अर्थोंमें होनेवाले हेरफेरके कुछ सामाजिक कारण भी हैं। समाजमें लोग फूहड़ शब्द काममें नहीं लाते जैसे—पुरुष या स्त्रीकी जननेन्द्रियके देशी नाम लोग नहीं बोलते और उनके बदले लिंग या योनि आदि सस्कृतके शब्द चलाते हैं। इसा सामाजिक शिष्टाचारके कारण ‘आम’ का सस्कृत शब्द ‘चूत’ काममें नहीं लाते और पैरको ‘पाद’ नहीं कहते। कुछ ऐसे भी शब्द हैं जो भल लोगोंमें नहीं चलते जैसे—अबे, कट्टो, भकोसना, डुरपेटना। ये शब्द

ग्राम्य माने जाते हैं। इसी सामाजिक मेलजोलसे हमने दूसरे देशवालोंके भी शब्द ले लिए हैं जैसे—कोट, बटन, चश्मा, टिकट, राशन, कंट्रोल। यहाँतक कि कुछ ऐसे वाक्योंके टुकड़े भी चलते हुए ले लिए जाते हैं जिनका हमसे कोई मेल नहीं होता जैसे—‘मगरक आसू’ (क्रोकोडाइल्स टीअर्स) या सभामे ‘भाग लेना’ (टेक पार्ट इन दि मीटिंग), प्रकाश डालना (थ्रो लाइट)। दूसरे धर्मोंके मेलमे आकर भी हम ऐसे शब्द ले लेते हैं जिनसे अलग-अलग धर्मवालोंकी पहचानमे भूल न हो जैसे—‘मस्जिद, गिरजा, नमाज़’ आदि। ये सब नये अर्थोंमे लिए हुए शब्द कुछ दिन तो नयेसे लगते हैं पर चलते-चलते बुल-मिल जाते हैं।

इससे यह भी समझमे आ जायगा कि शब्द कुछ भी नहीं हैं। जो कुछ है ‘अर्थ’ है, जो हम लोग जान-बूझकर या भूलसे किसी भी शब्दमे लगा देते हैं और यह लगा हुआ अर्थ या तो बहुत दिनोंसे चलते रहनेसे एक अर्थमे बँध जाता है या फिर हम शब्दोंको नये-नये अर्थोंमे ढालन लगते हैं। अतः अर्थ बदलनेके तीन कारण हुए—(१) सामाजिक, (२) व्यक्तिगत या मनोवैज्ञानिक और (३) साहित्यमे चलन। कभी-कभी कुछ बातें छिपाकर कहनेके लिये भी हम एक शब्दमे ऐसा दूसरा अर्थ भर देते हैं जो न तो कोषमे निलता है और न लोगोमे चलता है। पर ये सबकी बोलचालमें नहीं आते, इसलिये यहाँ हम उन्हें छोड़ देते हैं।

अर्थोंमें कैसे हेरफेर हो जाता है ? : ऊपर हमने जो बहुत ढंगके हेरफेर समझाए हैं उनकी जाँच-परखसे जाना जा सकता है कि इनमें होनेवाले हेरफेर बहुत बातोंसे होते हैं—

१ एक शब्दको बहुत अर्थोंमे काममे लाना : यह काम कवियोंने किया है और ऐसा करके उन्होंने अपनी बातमें नयापन और अनोखापन भर दिया है। जैसे—‘कान ऐंठना, कान उठाकर सुनना, कान कतरना, कान करना, कानका कच्चा होना, कानके परदे फटना, कान खड़े करना, कान खाना, कान गरम करना, कान दबाना, कान न हिलना, कान पकड़ना, कानपर जूँ न रेंगना, कानपर हाथ धरना, कान-पूँछ फटकारना, कान फड़फड़ाना, कान फूँकना, कान भरना, कानमें डालना,

कानमे तेल डाल बैठना, कान रखना, कान लगाना, कानसे निकल जाना, और कानाफूसी करना' मे एक 'कान' को ही न जाने कितने अर्थोंमे लोगोने बाँधकर उसके बहुतसे अर्थ लगा लिए हैं ।

२ आरोप : किसी एक काममे आनेवाले एक शब्दको उस काममे आनेवाली दूसरी वस्तुके लिये जोड़ देते हैं जैसे—पर्ण शब्दका अर्थ था पत्ता और पत्तेपर लिखा भी जाता था इसलिये लिखे हुए या लिखनेके काममे आनेवाले कागज को भी 'पत्रा' कहने लगे ।

३ दूसरी बोलीसे शब्द लेना जब हम किसी दूसरी बोलीसे कोई शब्द लेते हैं तो कभी-कभी उनके अपने अर्थको बदल देते हैं—जैसे गुजरातीवाले 'घडियाल' शब्द 'घडी' के लिये काममे लाने लगे ।

४ जब एक बोली बोलनेवाले लोग तितर-बितर हो जाते हैं तो एक ही शब्द अलग अर्थ देने लगता है जैसे—संस्कृतका वाटिका, बँगलामे बाडी (घर) के लिये आ गया ।

५ वातावरण बदलना कभी-कभी अपने देश या समाजके बदलनेसे या अपना रहन-सहन या रीति रिवाज या परिस्थिति बदलनेसे भी शब्दके अर्थ बदलते रहते हैं जैसे—ब्रिटिश लोग 'मिठाई' को 'डिस्सर्ट' कहते हैं और अमरीकावाले फलको 'डिस्सर्ट' कहते हैं (भौगोलिक वातावरण बदलनेसे) । 'ठाकुर' शब्द मंदिरमे भगवान् की मूर्तिके लिये, क्षत्रियोमे क्षत्रियके लिये, नाइयोमे नाईके लिये चलता है (मगति) । ऐसे ही 'वर' शब्द दुलहेके लिये ही बँध गया है (चलनेसे) ।

६ जब नई-नई वस्तुएँ बनती और निकलती हैं तब उनका नाम रखनेके लिये हम नये शब्द न गढ़कर पहलेसे चले आते हुए किसी शब्दको ही अपना लेते हैं जैसे—सिल्कका अर्थ है रेशम, इसलिये उससे बननेवाले दुपट्टेको हम लोग 'सिल्क' कहने लगे ।

७. कभी-कभी आदरके लिये भी बहुतसे शब्द एक बँधे हुए अर्थमे चल पड़ते हैं जैसे, 'आपका दौलतखाना कहाँ है । मेरा गरीबखाना यहाँ है ।' उदयपुरमें सब कामोके लिये 'हुकुम' कहा जाता है यहाँतक कि 'हाँ' और 'अच्छा' के लिये भी 'हुकुम' ही कहा जाता है । कभी-कभी इस

आदरके लिये अपने इष्टदेवसे सम्बन्ध रखनेवाली या काममें आनेवाली वस्तुओंके साथ भी अपने इष्टदेवका नाम लगा देते हैं और पवित्र नाम रख देते हैं जैसे रामानुज सम्प्रदायवाले 'नमः' को रामरस कहते हैं और दक्षिणके वैष्णव लोग पानीको 'तीर्थम्' कहते हैं।

८ गद्दी, बुरी और डरावनी बातोंको लांग दूसरे ढंगसे घुमाकर कहते हैं जैसे, बीमारके लिये 'उनके दुश्मनोकी तबीअत नासाज है', फूल तोड़नेको 'फूल उतारना', दीया बुझानेको 'दीया बढाना', दूकान बन्द करने या किवाड बन्द करनेको 'दूकान बढाना' और 'किवाड देना', होली जलानेको 'होली मँगलाना' कहते हैं क्योंकि लोग कोई अमंगल, डरावनी या बुरी बात नहीं कहते। ऐसे ही शौच जानेके लिये लांग कहते हैं—'टट्टी जाना, निपट आना या नम्बर एक, नम्बर दो' आदि। ऐसे ही जब किसीको कोई सोंप काट लेता है तो कहते हैं 'कीड़ेने सूँप लिया' या 'जानवरने पकड़ लिया।' कभी-कभी लोग अपने बड़ों या प्यारोंका नाम नहीं लेते जैसे पति, गुरु, स्त्री और लड़केका नाम। इसी ढंगसे आदर दिखानेके लिये छाटा काम करनेवाले चमारको 'रैदास' और किसी दोषी या अगद्दीनको जैसे अन्धेका मूरदास कहते हैं।

९ लम्बे या कई शब्दोंके बदल एक छोटा शब्द भी काममें लाने लगे हैं जैसे, 'बाइसिकिल' के लिये साइकिल, 'सेन्ट्रल हिन्दू स्कूल' के लिये 'हिन्दू स्कूल', 'मोटरकार' के लिये 'कार' आदि।

१० समानता (एनेलौजी) : एक-सा भाव देखकर भी अर्थ बदल जाता है जैसे—मास्टर शब्दका अर्थ है 'स्वामी' या 'बालकोपर शासन करनेवाला'। इसलिये बम्बईमें सब अधिकारियोंको 'मास्टर' कहने लगे यहाँतक कि ट्रामका टिकटवाला, रेलका टिकटवाला सब मास्टर बन गए।

११ कभी-कभी लोग भूलसे या जानबूझकर दूसरे अर्थमें कोई शब्द चला देते हैं जैसे—गुजरातीमें 'जरूरत' के लिये 'जरूर'। लेखक लोग व्यंग्यमें या चटक लानेके लिये तो लक्षणा-व्यञ्जनासे किसी शब्दका नया अर्थ ही चलाते हैं पर कभी-कभी भूलसे भी चला देते हैं जैसे हिन्दीमें लोगोंने 'आश्रय' (सहारा)के बदले 'प्रश्रय' चला दिया, जिसका अर्थ है 'प्यार या आदर'।

१२ कभी-कभी लोगोके अयानपनसे एक ही शब्द अपने दो रूप लेकर एक ही अर्थमें चलता है। पर ऐसा वे लोग चलाते हैं जो बोलीको जानते नहीं जैसे—‘हिमाचल पर्वत’ या ‘अयोध्यापुरी नामक नगरी’ या ‘दर असलमे’।

१३ कभी-कभी एक ही शब्दके दो रूप एक साथ चलते हैं जैसे—काम-काज, ब्याह-शादी। कुछ लोगोने स्तन और थन, गभिणी और गाभिनको भी इसीमें ले लिया है अर्थात् ‘लौ औफ डिफरेन्सिएशन’ माना है जो ठीक नहीं है।

१४ अनाडीपनसे भी अशुद्ध शब्द चल पड़ते हैं जैसे—‘मै द्वितीय श्रेणीके डिपार्टमेन्टमें लखनऊ गया था।’ यहाँ ‘कम्पार्टमेन्ट’ के बदले ‘डिपार्टमेन्ट’ कहा गया है। इसे ‘मैलाप्रौपिज्म’ कहते हैं। ऐसे ही लोग ‘विलाप किया’ के बदले ‘प्रलाप किया’ कहते हैं।

१५ किसी राष्ट्र, जाति या धर्ममें आदर न होनेसे भी अर्थ बदलता है जैसे—आर्यसमाजी लोग ‘पोप’ शब्द ‘पाखंडी’ के लिये काममें लात हैं, बौद्ध शब्द बुद्ध बन गया और जैनियोंके आदरके शब्द ‘नग्न और लुचित’ भी ‘नगे-लुच्चे’ बनकर बुरे अर्थमें आ गए। आजकल भी लोग ऊबकर किसी भी बुरे कामके लिये कहते हैं कि ‘काग्रेसी काम हो रहा है।’

१६ कभी जो कोई शब्द बहुत चल निकलता है वह बहुत अर्थमें आने लगता है जैसे—बर्बरमें ‘खलास’ शब्द ‘भरने, कटने, सड़ने, जलने, चुकने, मिटने, हटने, गिरने, टूटने, फूटने’, सबके लिये काम आता है।

१७. कभी-कभी कोई बड़े लोग किसी एक शब्दको किसी अर्थमें चला देते हैं जैसे गाँधीजीने ‘हरिजन’ शब्द अछूतोके लिये चला दिया। यह अर्थका उत्कर्ष हुआ या अपकर्ष यह बताना भाषा-विज्ञान-वालोके लिये भी टेढ़ी खीर है।

१८ कभी-कभी किसी शब्दके एक अंशका ध्वनि-बल दूसरे अशपर लग जाता है (शिफ्ट औफ एम्फेसिस), जिससे अर्थमें हेरफेर हो जाता है, जैसे—गवेषणाका अर्थ था ‘गौको खोजना’, पर आगे चलकर ‘गव’ शब्दसे बल निकलकर ‘एषणा’पर टिक गया और ‘गवेषणा’का

अर्थ हो गया 'छानबीन करना', 'खोज करना' ।

१८. कभी ऐसा भी होता है कि एक वर्गके एक शब्दका अर्थ बदल जाता है और फिर आगे चलकर उससे बननेवाले शब्द वैसे ही बनते हैं जैसे—दुहिता का अर्थ है दुहनेवाली पर दौहित्र शब्द इस दुहितासे बना, दूध दूहनेसे उसका कोई लगाव नहीं ।

२० अनजाने नया अर्थ निकल आना जैसे—सिधुसे 'हिन्दू जाति और 'हिन्द' दोनों अर्थ हो गए ।

२१ जब किसी शब्द, वर्ग या वस्तुमें कोई एक बात सबसे अलग दिखाई पड़ने लगती है तो उसीमें पूरी वस्तुका अर्थ आ जाता है जैसे—'लाल पगड़ी दिखाई पड़ी ।' 'यहाँ 'लाल पगड़ी'में 'लाल पगड़ीवाल सिपाही' आ गए ।

२२ कभी कभी हम लोग आपसमें एक दूसरेपर छींटे कसते हुए, किसी झूठ बोलनेवालेको कह बैठते हैं—'वाह रे हरिचन्द्र !' यहाँ 'हरिचन्द्र' का अर्थ है 'झूठा' ।

२३ कभी-कभी हम लोग जब आपसे बाहर हो जाते हैं, तब भी कुछ ऐसे शब्द कह बैठते हैं जिनका अर्थ दुलार भी हो जाता है और स्वाभ भी, जैसे—'आना बच्चू, वाह बेटा । मेरे ललना', आदि ।

२४ सुननेवालेकी जैसी समझ होगी वैसा ही वह शब्दका अर्थ समझेगा या उसके मनमें अवसरसे या अपनी समझसे जो ज्ञान हागा वह वैसा ही समझेगा जैसे—'लाओ' कहनेपर एक राजाके चार नोकर अलग-अलग चार वस्तुएँ ले आए । राधेश्यामको माननेवाले तोतेका बोलीको 'राधेश्याम' और रामके उपासक 'राम-राम' समझते हैं ।

२५. कभी-कभी किसी शब्द का ठीक अर्थ निश्चित नहीं होता इसलिये उसके अर्थ बदल जाते हैं जैसे—'धर्म' शब्द ।

२६ एक ढंगकी एक वस्तुका नाम उस पूरे ढंगकी वस्तुओको ही दे दिया जाता है जैसे—शाक कहते हैं हरे पत्तेका, पर अब आलू, टमाटर भी शाक ही कहलाने लगा ।

२७ कभी-कभी भाव स्पष्ट करनेके लिये लोग कमसे कम शब्दोंमें

अधिकसे अधिक बातें कहना चाहते हैं। ऐसा करनेके लिये वे अलंकारोंसे काम लेते हैं। इसका ब्यौरा हम पीछे दे आए हैं क्योंकि लक्षणा और व्यञ्जनाके सहारे अर्थ बदलनेमें कुछ देर नहीं लगती। दूसरे सब अर्थ तो देरसे बदलते हैं पर ये अर्थ झट बदल जाते हैं।

अर्थमें अदल-बदलके कुछ निराले ढंग हैं : यह नहीं समझना चाहिए कि अर्थ बदलनेके कुल इतने ही ढंग हैं, और भी बहुतसे हो सकते हैं।

१ कभी तो एक शब्द अपना नया अर्थ लेकर भी पुरानेको नहीं छोड़ता और उसके बहुतसे अर्थ बदलते रहते हैं। जैसे—हम ऊपर 'कान' की बात बता आए हैं।

२ कभी-कभी एक सोतेसे निकले हुए या एक ही शब्दके दो अलग-अलग रूपोंके अर्थ अलग-अलग हो जाते हैं जैसे स्तन और थन।

३ कभी-कभी कुछ ऐसे शब्द होते हैं कि सुननेमें तो एकसे रहते हैं पर अलग-अलग सोतोसे आते हैं और उनके अर्थ भी अलग होते हैं—जैसे हिन्दीमें 'आम' एक फलको कहते हैं और अरबीमें 'साधारण' को। इसे 'होमानीय या होमो-फोन' कहते हैं।

अतः चाहे कोई अर्थ पहलेसे चला आया हो या नया जोड़ा गया हो पर सबमें यह बात मिलती है कि १ या तो किसीने भूल और अनजानसे किसी शब्दसे नया अर्थ निकाला या उसमें लगा दिया है या जान-बूझकर अर्थमें चटक या नयानपन लानेके लिये ऐसा किया है या २ समाजने ही नये अर्थका चलन चला दिया।

सारांश

अब आप समझ गए होंगे कि—

- १ बुद्धिके सहारे अर्थोंमें हेरफेर होनेके ये नियम हैं विशेष भाव, भेदीकरण, उद्योतन, विभक्तिशेष, भ्रम, उपमान, नया लाभ और लोप।
२. अर्थोंमें इतने ढंगके हेरफेर होते हैं—(क) अच्छेका बुरा होना (अर्थापकर्ष), (ख) बुरे का अच्छा होना (अथोत्कर्ष), (ग) छांट घेरेसे बड़े घेरेमें आना (अर्थ-विस्तार), (घ) बड़े घेरेसे छोटे घेरेमें पहुँचना (अर्थसङ्कोच), (ङ)

कुछका कुछ हो जाना (अर्थादेश), (च) आपसमें अदल बदल जाना (अर्थ-विनिमय), (छ) बढ़ जाना (अर्थ विसर्पण) और (ज) नये अर्थमें लग जाना (अर्थारोप) ।

यह छन्द घोट लीजिए—

अपकर्ष हो, उत्कर्ष हो, सङ्कोच हो, विस्तार हो ।

आदेश, अर्थारोप हो, विनिमय, विसर्पण सार हो ॥

३ नाम रखनेके बड़े निराले और बहुत टङ्क होते हैं ।

४ बालकी खाल निकालनेसे भी अर्थमें हेरफेर होता है ।

५ किसी व्यक्ति या समाजके चलानेसे ही अर्थोंमें हेरफेर होते हैं ।

११

संसारकी बोलियाँ

वाक्यकी बनावटकी दृष्टिसे संसारकी बोलियाँ चार ढगकी मानी गई हैं—

१. अलगन्त या विकीर्ण (अयोगात्मक या आइसोलिटिंग) भाषाएँ, अलग-अलग बिखरे हुए शब्दोंसे बने वाक्यवाली ।

२ जुटन्त या सप्रत्ययोपसर्ग (एग्ल्यूटिनेटिव) भाषाएँ, ऐसे शब्दोंसे बनी हुई, जिनके आगे, पीछे या बीचमें कुछ अर्थ समझानेवाले लटके (प्रत्यय या उपसर्ग या मध्यग) जुटे हुए हो ।

३ मिलन्त या धातुरूपात्मक (इन्फ्लैक्शनल) भाषाएँ, जिनके शब्द सज्ञाओं या क्रिया-रूपोंकी विभक्तियोंसे मिले हो ।

४ घुलन्त या सम्पृक्त, (इन्कॉर्पोरेटिंग), जिनके सब शब्द एकमे घुलकर एक शब्दका वाक्य बनाते हो ।

१. अलग बिखरे हुए शब्दवाली (विकीर्ण, अयोगात्मक या आइसोलिटिंग) : कुछ बोलियाँ ऐसी हैं जिनके वाक्यमें सब शब्द अलग-अलग बिखरकर रहते हैं पर कौन शब्द किस अर्थके लिये कहाँ आना चाहिए यह भी उससे पहलेसे बँधा रहता है क्योंकि ऐसी बोलियोंमें मेल-जोड़ दिखानेवाले लटके (नाता बतानेवाले उपसर्ग, विभक्ति, प्रत्यय

आदिका ध्वनियाँ) नहीं हाते हैं और न शब्दाका बनावटमे ही कोई हेरफेर होता है। वाक्योकी ऐसी बनावट उन बोलियोंमे होती है जिनमें एक शब्दका एक अक्षर होता है जैसे चीनी आदि एकाक्षर परिवारकी भाषाएँ। हिन्द-यूरोपीय बोलियोंमे भी उनके वाक्योके शब्द अलग-अलग बिखरते जा रहे हैं।

२. जुटन्त (सप्रत्ययोपसर्ग या एग्लूटिनेटिव) : कुछ बोलियाँ ऐसी भी हैं जिनमें शब्दोके साथ दूसरे शब्दोसे मेल-जोड़ बनानेवाले लटके (प्रत्यय, उपसर्ग और मध्यग) ऐसे मिले हुए रहते हैं कि उन्हें अलग पहचाना जा सकता है। वे, न तो शब्दोकी बनावट बिगाडते हैं और न अपनी बनावटमे बिगाड आने देते हैं। शब्दके साथ चिमटकर भी वे अलग पहचाने जा सकते हैं। इसीलिये ऐसे वाक्योको लोग 'पारदर्शी' वाक्य भी कहते हैं। जैसे—परि-स्थिति-न अति-आ-हार-त्व ही अ-ज्ञान-ता है।

३. मिलन्त (धातुरूपात्मक या इन्फ्लैक्शनल) : कुछ बोलियाँ ऐसी होती हैं जिनमे शब्दोका आपसमे मेलजोड़ बनानेवाले लटके (विभक्ति-प्रत्यय) इस ढंगसे शब्दोमे जाकर चिमट जाते हैं कि वे शब्दकी बनावट भी बदल देते हैं और अपनेको भी उमीमे समा लेते हैं। संस्कृतमे चतुर्थीका प्रत्यय होता है 'डे' पर जब वह कृष्ण शब्दमे लगता है तब वह 'कृष्ण' को 'कृष्णाय' बना देता है। कहीं-कहीं यह प्रत्यय अनाखे ढंगसे आ जाता है जैसे पितृ शब्दमे 'सु' (प्रथमा एकवचन) का विभक्ति-प्रत्यय मिलकर पिता बन जाता है।

४. घलन्त (संपृक्त या इनकौर्पोरेटिंग) : कुछ ऐसी बोलियाँ भी हैं जिनके वाक्यमे आनेवाले शब्द कुछ बिस-मिटकर, एकमे घुलकर एक बड़े शब्दका रूप बना लेते हैं। ये ऐसे ढंगमे घुले होते हैं कि उन शब्दोको अलग-अलग करके उनका ठीक मेल बैठाना कठिन काम हो जाता है। इसीलिये इसे घुली हुई (संपृक्त) बोली कहते हैं जैसे मैक्सिकोकी बोलीमे 'नेवत्ल = मै, नाकत्ल = मास, का = खाना' मिलकर 'ने-नक्-का' (मै मास खाता हूँ) हो जाता है। इसमें नेवत्लका वत्ल, नाकत्लका कत्ल मिट गया और तीनों शब्द घुल-मिलकर ऐसे बन गए कि उन्हें ढूँढ़ना टेढ़ी

वीर हो गई। 'भारताय योरापीय' शब्दसे 'भारापीय' शब्द भी ऐसे हा घापल्यसे बनाया गया है।

रूपाश्रित और गोत्राश्रित वर्गीकरण

ससारकी बोलियोंकी जाँच-परख करके देखा गया कि बहुत-सी बोलियाँ अलग-अलग हाती हुई भी कुछ बातोमें आपसमें मिलती-जुलती-सी लगती हैं। इस ढङ्गका मेल दो बातोमें होता है—

१. जिनमें सम्बन्धतत्त्व या दो शब्दोंके बीच नाता जतानेवाले शब्द एक-से होते या उनकी बनावटमें कुछ एक-सी बातें होती हैं।

२ जिसमें अर्थ-बाँध या शब्द (अर्थयोग या अर्थतत्त्व) या अर्थ बतानेवाले शब्द एक से होते हैं।

इन्हीं दो बातोंका मेल देखकर लोगोंने भाषाओंको दो पालयामे बाँटा है—

(क) बनावटके ढङ्गपर बँटवारा (रूपाश्रित या आकृति-मूलक वर्गीकरण, सिन्टैक्टिकल या मौर्फोलौजिकल क्लासिफिकेशन), इसमें वे बोलियाँ रक्खी जाती हैं जिनमें मेल-जोड या सम्बन्ध-नत्त्व एकसे लगते हैं।

(ख) गोत्राश्रित, पारिवारिक या ऐतिहासिक वर्गीकरण (हिस्टोरिकल क्लासिफिकेशन), इसमें वे बोलियाँ आती हैं जिनमें अर्थबाँध या अर्थ-तत्त्व (शब्द) एकसे होते हैं और यह व्याकरण या शब्दोंकी जाँच-परखके सहारे होता है।

रूपाश्रित (आकृतिमूलक) वर्गीकरण

रूपाश्रित वर्गीकरणमें यह देखा जाता है कि वाक्यमें आनेवाले शब्दोंका आपसी नाता किस ढंगसे जुडा होता है। 'रामने अयोध्यामें राज्य किया' में चार शब्द 'राम, अयोध्या, राज्य, करना' हैं। रूपकी परखके लिये यह देखना होगा कि—१ इन चारोंको अपने-अपने ठीक अर्थमें लानेके लिये हमने इन्हें वाक्यमें किस ढंगसे बाँधा या इनका नाता दिखाया है और २ वाक्यमें आनेवाले चारों शब्द—'रामने, अयोध्यामें, राज्य, किया' किस ढङ्गके धातु, प्रत्यय या उपसर्गके साथ या यो कहिए कि अपने आगे-पीछे या बनावटमें होनेवाले किस हेर-फेरके साथ आए हैं।

रूपाश्रित वर्गीकरण (शब्दोंकी बनावटके सहारे होनेवाले बँटवारे) मे दो ढंगकी बोलियाँ आती हैं—१. अलगन्त (विकीर्ण या अयोगात्मक या आइसोलेटिङ्ग) और २ जुटन्त (सप्रत्ययोपसर्ग या एग्ल्यूटिनेटिव या योगात्मक) ।

जुटन्त बोलियोमे जितने ढंगके जुटान होते हैं उन्हें देखते हुए उन्हें तीन पालियोमे रक्खा गया है—

- (क) मिलन्त या धातु-रूपात्मक (इन्फ्लैक्शनल या श्लिष्ट),
- (ख) घुलन्त (सम्पृक्त या इनकॉर्पोरेटिंग) जिसे पोलीसिन्थेटिक (बहु-संश्लेषणात्मक), होलोफ़िस्टिक (अन्यक्तयोगात्मक) भी कहते हैं ।
- (ग) अलग जुटन्त (सिम्पल एग्ल्यूटिनेटिव या अश्लिष्ट) ।

मिलन्त (धातुरूपात्मक, श्लिष्ट योगात्मक या इन्फ्लैक्शनल) : मिलन्त बोलियाँ वे हैं जिनमे मेल-जोड बतानेवाली टेक लग जानेपर अथ-बाँधवाले शब्दोंकी बनावटमे भी कुछ बिगाड आ जाता है पर मेल-जोड बतानेवाली टेक अलग दिखाई पडती है जैसे—‘भूत, देह, देव’ शब्दसे बने हुए ‘भौतिक, दैहिक, दैविक’ शब्दमे ‘भूत, देह, देव’ शब्द बिगाड गए हैं पर जो उनके साथ ‘इक’ जुडा हुआ है वह अलग दिखाई पड रहा है । ऐसी बोलियाँ ससारकी सबसे बडी बोलियाँ मानी जाती हैं । सेमेटी, हैमेटी और हिन्द-यूरोपी गोत्रकी बोलियाँ इसी ‘मिलन्त’ के भीतर ही आती हैं । बोलियोकी छान-बीन करनेवालोंने इन मिलन्त बोलियोके भी दो भेद कर दिए हैं—१ भीतर-मिलन्त (अन्तर्मिलित) २ बाहर-मिलन्त (बहिर्मिलित) ।

भीतर-मिलन्त बोलियाँ : भीतर मिलन्त बोलियोमे अर्थ-बाँध या शब्दके भीतर ही टेक (प्रत्यय आदि) मिली रहती है । सेमेटी और हैमेटी बोलियोमे यह बात बहुत दिखाई पडती है । अरबीका ‘तलब’ शब्द लीजिए । इसीसे वे ‘तलब, तालिब, तुलबा, मतलब’ बना लेते हैं ।

ये बोलियाँ भी दो ढंगकी होती हैं—१. पूरी मँली हुई (संयुक्त या सिन्थेटिक) जैसे अरबी आदि सेमेटी बोलियोका पुराना ढाँचा, जिनमे कोई अलग मेल-जोड बाहरसे नहीं लगाना पडता और २ अलग जोड-

वाली (एनेलिटिक या सह-संयुक्त), जिनमे शब्द बनते तो हैं पहले ही ढगसे, पर वाक्य बनते समय उनमे कुछ अलग नये मेल-जोड़के शब्द भी लगा लिए जाते हैं । पीछेकी हिन्नी बोलीमे यह बात बहुत देखी जाती है ।

बाहर-मिलन्त बोलियाँ : बाहर मिली हुई (एक्स्टर्नल इन्फ्लेक्शनल या बहिर्मिलित श्लिष्ट) बोलियोमे जो मेल-जोड़की टेक लगाई जाती है, वह अर्थ बौध (शब्द) के पीछे आती है जैसे संस्कृतमे जब पठके साथ 'ति, तः, अन्ति' लगाना होता है तो वे पठ् शब्दके साथ ही जोड़कर उससे 'पठति, पठतः, पठन्ति' बना लेते हैं । इस बाहर मिली हुई मिलन्त बोलीको भी लोग दो ढगोकी मानते हैं—

१. पूरी मिली हुई (संयुक्त या सिन्थेटिक) जैसे—हिन्द-यूरोपी गोत्रकी यूनानी, लातिन, संस्कृत और अवेस्ता बोलियाँ, जिनमे साथ लगनेवाली क्रिया (सहायक क्रिया या औगिजालियरी वर्ब) और परसर्ग (प्रिपोजीशन) नहीं लगाना पडता था, शब्दके भीतर ही वह मेल-जोड़ मिला रहता था जैसे संस्कृतमे—'रामेण पुस्तक पठितम्' (रामसे पुस्तक पढी गई या रामके द्वारा पुस्तक पढी गई) । इन हिन्द-यूरोपी गोत्रकी बोलियोमेसे लिथुआनी बोली आदि आज भी ज्योकी त्यो पूरी मिली हुई (सयागात्मक) है ।

२. अलग जाडवाली (सहसंयुक्त) बोलियोमे हिन्द-यूरोपी गोत्रकी आजकलकी वे बहुत-सी बोलियाँ आती हैं जिनकी विभक्तियाँ (मेल-जोड़ बतानेवाली टेक) धीरे-धीरे विसर कर पूरी मिट गई हैं और उनके साथ अलग मेल-जोड़ और क्रिया बतानेवाले नये शब्द लग गए हैं, जैसे 'पठितम्' के लिये हिन्दीमे बन जाता है 'पढा गया' और इसी अलगानेके फेरमे कुछ हिन्दीके लिखनेवाले लाग 'रामने' का भी मिलाकर लिखनेके बदले 'राम ने' लिखने लगे । पर अब कुछ लोगोका कहना है कि हिन्दू यारापा गोत्रकी ये बिलगावनी (अयागात्मक) बालियाँ फिर वैसी ही पहले ढङ्गकी मिली हुई बनती चली आ रही है । पर उन लोगोका यह सोचना भूल है, क्योंकि जो बोलियाँ अलग-अलग हाकर बन गई हैं, वे अब बदल नहीं सकती ।

घुलन्त (सम्पृक्त या इन्कौर्पोरेटिंग) बोलियाँ : घुलन्त बोलियोमे मेल-जोड़ बतानेवाली टेक और शब्द (अर्थबोध) ऐसे घुले-मिले रहते हैं, कि एकको दूसरेसे अलग नहीं कर सकते जैसे—संस्कृतमे गङ्गासे गाङ्गेय, दशरथसे दाशरथि और भीमसे भैम । इन घुलन्त बोलियोंके भी लोगोने दो भेद माने हैं—(क) जिनमे यह घुलना पूरा रहता है, उन्हे पूरा घुला (तन्मय या कम्प्लीटली इन्कौर्पोरेटिव) और (ख) अधूरा घुला (किञ्चित्तन्मय या पार्टली इन्कौर्पोरेटिव) कहते हैं ।

पूरी घुली हुई बोलियोमे मेल-जोड़ और शब्दकी घुलन्त इतनी पूरी होती है कि कभी-कभी एक शब्द ही पूरा वाक्य बन जाता है और वाक्य बनते समय सब शब्द पूरे न आकर अधूरे-अधूरे मिलकर एक लम्बा शब्द-वाक्य बन जाते हैं । अमेरिकाके आदिम-वासियों और ग्रीनलैण्ड-बालोंकी बोलियाँ इसी ढंगकी हैं । दक्षिण अमरीकाकी चैरोकी बोलीमे 'नातेन = लाओ', 'अमोखोल = नाव' और 'निन = इम' होता है पर यदि उस बालीमे कहना हो—'हमारे पास नाव लाओ' तो वे कहेंगे 'नावो-लिनिन' । ऐसे ही ग्रीनलैण्डकी बोलीमे 'उलिसरि = मछली मारना', 'पैर-तोर = काम', 'करना = पिनेसु', 'अरपोक = वह हडबड़ी करता है' । पर जब उन्हें कहना होता है 'वह मछली मारनेके लिये झटपट जाता है' तो वे कहते हैं—'अउलिसरिअरतोरसुअरपोक' ।

अधूरी घुलन्त बोलियोमे सर्वनाम और क्रियाओका ऐसा मिलान होता है कि क्रिया अपनापन खोकर सर्वनामको पूरा करनेमे लग जाती है । फ्रान्स और स्पेनकी मेडपर पिरैनीज पहाड़के उत्तर-पच्छिममे 'बास्क' नामकी बोली और अफ्रीकाकी बन्तू परिवारकी बोलियाँ कुछ इसी ढंगकी हैं । 'बास्क' बोलीमे यदि कहना हो—'मैं इसे उसके पास ले जाता हूँ' तो कहेंगे 'दकारकियोथ' । इसमे सब सर्वनाम और क्रियाएँ ही हैं । इन अधूरी घुलन्त बोलियोमे नाम (संज्ञा), गुण बतानेवाले शब्द (विशेषण), क्रिया, और सदा एकसे रहनेवाले शब्द (अव्यय) सभी नहीं मिल पाते । ऐसे कुछ घुलन्त वाक्य हमारे यहाँ भी हैं । उत्तर-प्रदेशके पच्छिमी खण्डमें (मेरठ, मुजफ्फरनगरमे) 'मैंने कहा'के बदले 'मका',

‘मैने कहा, तू मुनता क्यों नहीं है ?’ के बदले ‘मका तू सुणता क्यूँ नी’, ‘यो कहे’ के बदले ‘तुको’ और ‘उसने कहा’ के बदले ‘उन्नेका’ चलता है। पर इससे यह नहीं समझना चाहिए कि उधरकी पूरी बोली ही अधूरी-घुलन्त है।

अलग-जुटन्त (पृथग्युक्त या सिम्पल एग्लूटिनेटिव) बोलियाँ :
अलग-जुटन्त बोलियाँ वे हैं जिनमें मेलजोड़की टेक (प्रत्यय) दूसरे शब्दों (अर्थ-वाँधों) से ऐसे ढगसे जुटी रहती हैं कि वे अलग दिखाई पड़ती हैं। इसीलिये ऐसी बोलियोंकी बनावट बड़ी सीधी-सादी होती है। एस्पेरान्टो बोलाकी बनावट इसी ढगपर की गई है।

इन अलग-जुटन्ती बोलियोंको भी कई मेलमें बाँटा जा सकता है जैसे—१ पहले-जुटन्त (प्रिफिक्स एग्लूटिनेटिव या अप्रयोगात्मक), जिसमें शब्दसे पहले उपसर्ग लगता है और सब शब्द वाक्यके भीतर अलग-अलग रहते हैं। उनमें इतना ही होता है कि ‘मे, पै, पर’ आदि मेल-जोड़, शब्दके पीछे लगनेके बदले, शब्दसे पहले जुट जाते हैं। अफ्रीकाकी बन्तू बोलियोंमेंसे काफरी बोलीमें ‘कु=के लिये’ (सम्प्रदानका चिह्न), ‘ति=हम’, ‘मि=उन’। इनके मेलसे ‘कुति=हमको’ और ‘कुनि=उनको’ बन गया। ऐसे ही जुलू बोलीमें ‘उमु=एक, अब=बहुतसे, न्तु=मनुष्य, ना=से’ को मिलाकर ‘उमुन्तु=एक मनुष्य, अबन्तु=कई मनुष्य, न्गउमुन्तु=मनुष्यसे और न्गअबन्तु=मनुष्योंसे’ बन जाता है।

अलग-जुटन्ती बोलियोंके तीन भेद : इन अलग-जुटन्ती बोलियोंमें कुछ ऐसी भी हैं, जिनके बीचमें, पीछे और पीछे-आगे मेल-जोड़ लगाया जाता है। ऐसी बोलियाँ हिन्द-महासागरके टापुओंसे लेकर अफ्रीकाके मेडागास्कर टापूतक फैली हुई हैं। इन बोलियोंमें मेल जोड़ और शब्द दो ढगसे जुटते हैं—

(क) यदि दो अक्षरोंसे मिला हुआ शब्द हो तो मेल-जोड़ बीचमें जोड़ दिया जाता है।

(ख) यदि दोसे अधिक अक्षरोंवाला शब्द हो तो मेल-जोड़ उन सबके पहले और पीछे जोड़ा जाता है। इनमेंसे—१. बीच-जुटन्ती (मध्य-सयुक्त),

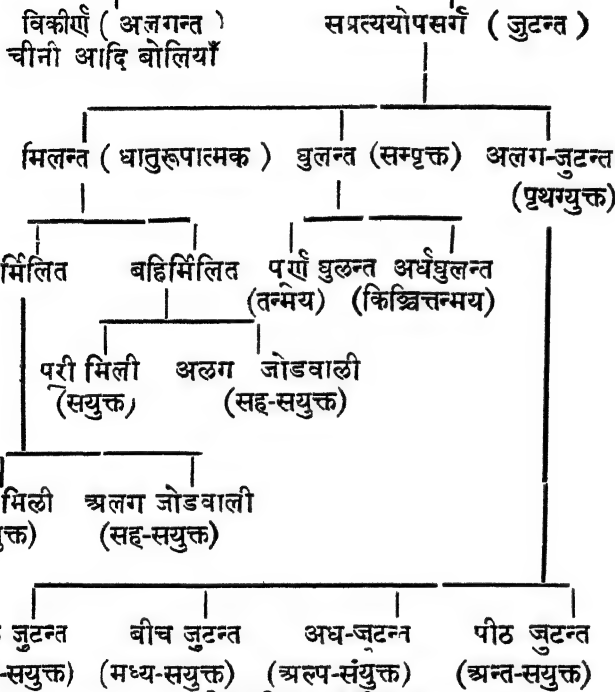
मध्ययोगात्मक या इनफिक्स एग्लूटिनेटिव) बोलियोमे मुण्डा परिवारकी सन्थाली बोली आती है, जहाँ 'मभि=मुखिया' और 'प=बहुत बतानेका चिह्न', दोनोंको मिलाकर 'मपभि=मुखिया लोग' या 'बहुतसे मुखिया' शब्द बन जाता है। २ दूसरी आगे-पीछे जुटन्तीमे मकोर बोली आती है जिसमें 'म्नफ=सुनना', 'पर ज्ञ-म्नफच=मै तेरी बात सुनता हूँ' बन जाता है। यहाँ 'म्नफ' के पहले 'ज' और पीछे 'उ' जोड़ा गया है। ३ तीसरी पीछे-जुटन्ती (अन्तसंयुक्त, अन्तयोगात्मक या सफिक्स एग्लूटिनेटिव) बोलियोमे मेल जोड़ पीछे जुटता है जैसे—हगरीकी बोलीमे 'जार=बन्द करना, जारत=बन्द करवाता है, जारतगत्=अधिकतर बन्द करवाता' है। ऐसे ही तुर्की बोलीमे एव= घर, एवलर=बहुतसे घर, एवलरइम=मेरे घर।

अधूरी अलगन्त-जुटन्ती बोलियाँ : अधूरी-जुटन्ती (अश-योगात्मक या पार्टली एग्लूटिनेटिव) बोलियाँ जुटन्त और अलगन्त बोलियोके बीचमे पड़ती हैं क्योंकि इनमे मिलने और जुटने दोनोंके चिह्न मिलते हैं पर ये जुटन्त बोलियो और उनमे भी अलग-जुटन्ती बोलियोसे ही मिलती-जुलता हैं इसीलिये इन्हें अधूरी अलगन्त-जुटन्ती (अल्प-संयुक्त, अंश-प्रश्लिष्ट योगात्मक) नाम दिया गया है। न्यूजीलैण्ड और हवाई टापूकी बोलियाँ ऐसी ही हैं।

हमारा मत है कि यह सब इतनी खींचतान अकारथ बालकी खाल निकालना है। इसमे बस इतनी ही बात जाननी चाहिए कि बोलियोंको दो झुंडोमें बाँट दिया गया है—१ रूपाश्रित और २ गोत्राश्रित। नीचे दिए हुए खाँचेमे बनावटके साँचेपर बना हुआ बोलियोका बँटवारा (रूपाश्रित वर्गीकरण, आकृतिमूलक वर्गीकरण या सिन्टैक्टिकल या मौर्फोलौजिकल क्लासिफिकेशन) भली प्रकार समझा जा सकता है कि भाषाके दो रूप हैं अलगन्त और जुटन्त। जुटन्तके तीन रूप मिलते हैं—१. मिलन्त, २. घुलन्त, ३. अलग-जुटन्त। मिलन्तके दो रूप होते हैं—१. अन्तर्मिलित, २. बहिर्मिलित। घुलन्तके भी दो रूप होते हैं—१. पूर्ण घुलन्त और २. अर्ध घुलन्त। अलग-जुटन्तके चार रूप होते हैं—१. पहल-जुटन्त, २. बीच जुटन्त, ३. अर्ध-जुटन्त, ४. पीठ-जुटन्त।

[रूपाश्रित वर्गीकरण]

भाषा



गोत्राश्रित वर्गीकरण

ऊपर हम देख आए हैं कि जब कुछ बोलियोमे शब्द और वाक्य बनानेके ढंगमे कुछ एकपन जान पड़ता है तब हम उन्हें एकरूपवाली, रूपाश्रित समानतावाली या आकृतिमूलक समानतावाली समझते हैं पर जब बोलियोंके अर्थ-बाँध अर्थात् शब्दोंके रूप या धातु भी ज्योकी त्यो मिलती हैं तब हम समझते हैं कि ये सब एक ही सोतेसे निकली हैं। जिन लोगोने पहले-पहल बोलियोकी छानबीन का, उन्होने देखा कि

‘पिता’, के लिये संस्कृतमें ‘पितृ’ फारसीमें ‘पिदर’, लातिनमें ‘पेतर’ जर्मनीमें ‘फौटेर’ और अँगरेजीमें ‘फादर’ शब्द आता है तो उन्होंने समझ लिया कि ये सब बोलियाँ किसी एक आदिम बोलीसे निकली हैं। इसलिये जिन बोलियोंमें आपसमें शब्द और धातुका मिलान होता है वे एक गोत्रकी या एक माँसे जनमी हुई मानी जाती हैं। हम पहले ही समझा आए हैं कि यह कहना ठीक नहीं है, क्योंकि यह हो सकता है कि आर्य लोग चारों ओर फैले हो और पढ़ने-लिखने, राज चलाने या व्यापार करनेमें औरोंसे बढ़-चढ़कर होनेके कारण उन्होंने अपनी बोलीकी छाप उन लोगोपर डाल दी हो जो उनसे हारकर उनकी मुठ्ठीमें आ गए हो। हम यह भी बता चुके हैं कि पहले नदियों, पहाड़ों, रेतीले मैदानों और समुद्रोंसे अलग होकर न जाने कितनी जातियाँ रहती थीं जिनकी अपनी अलग बोली और अलग रहन-सहनका ढंग था, यहाँतक कि आज भी बिहार जैसे प्रदेशकी पहाड़ियोंमें ऐसे सन्थाली लोग रहते हैं जो आज-कल भी बिहारियोंसे अलग बोली लेकर बैठे हैं। पर ज्यों-ज्यों वे लोगोके साथ उठने-बैठने और उनके साथ पढ़-लिखकर काम-काज करने लग हैं त्यों-त्यों उनकी बोलीमें भी हम लोगोके साथ आनेसे न जाने कितने शब्द चल पड़े हैं। इसलिये यह गोत्रवाली बात चलाना ठीक नहीं है। हाँ, इतना कह सकते हैं कि कुछ बोलियाँ ऐसी हैं जिनपर किसी एक बोलीकी किसी समय बड़ी गहरी छाप पड़ गई और तबसे वह उस छापके साथ आए हुए शब्दोंको अपनाकर वैसे ही चला रही है जैसे हमने तुर्कों, फारसवालों और अँगरेजोंसे सैकड़ों शब्द ले लिए और फिर उन्हें अपनाकर वैसे ही चला रहे हैं मानो वे हमारे अपने हो।

जिन लोगोंने हमारे यहाँ पहले बोलियोंकी छानबीन की है उन्होंने संस्कृतके साथ प्राकृत (लोगोकी भाषा) और उसके साथ देशी भाषा या देश-देशकी बोलीकी चर्चा की है। इसीसे समझा जा सकता है कि कुछ देशी बोलियाँ ठौर ठौरपर चलती रही हैं जिन्हें पढ़े-लिखे लोग बराबर संवारते, सुधारते और मँजते रहे हैं और उनपर राज चलाकर या उनसे व्यापार करके या उनपर पण्डितई जमाकर अपने सैकड़ों शब्द उन्हें देते रहे हैं।

पर जिन लोगोने ससारकी बोलियोमे इस ढङ्गकी एक जैसी बातें पाई हैं उन्होने ससार भरकी बोलियोको बारह खण्डो या गोत्रोमे बाँट दिया है—

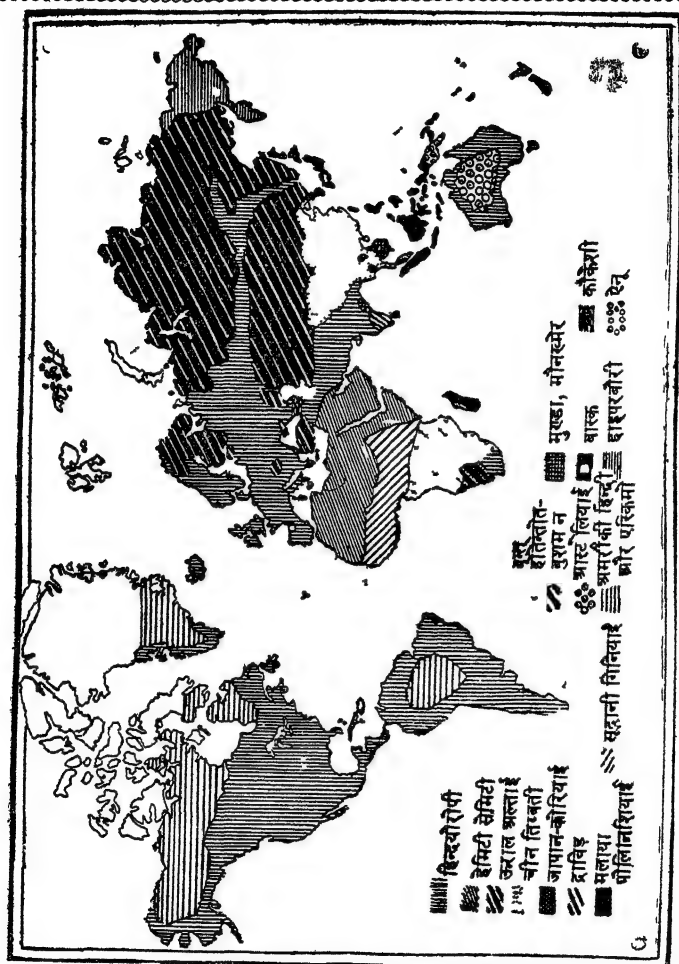
१. हिन्द-यूरोपी (जिसे भूलसे लोग भारोपीय लिखने लगे हैं),
२. सेमेटा, ३. हेमेटा, ४. चीनी, ५. ऊराल-अल्ताई, ६. द्राविड, ७. मला-योपोलीनेशियाई, ८. काकेशी, ९. बन्तू, १०. मध्यअफ्रीकी, ११. आस्ट्रो-प्रशान्तीय, १२. बची हुई या शेष ।

मारियो ए पेई तथा हम सत्रह गोत्र मानते हैं जिनका विस्तार अगले पृष्ठके मानचित्रपर स्पष्ट कर दिया गया है—

- | | |
|----------------------|------------------------|
| १ हिन्द यूरोपीय | १०. होतेन्तोत-बुशमैनी, |
| (इन्डो यूरोपियन), | ११. आस्ट्रेलियाई और |
| २. हैमिटी-सेमेटा, | पापुआ, |
| ३. ऊराल-अल्ताई, | १२. अमरीकी हिन्दी |
| ४. चीन-तिब्बती, | और एस्किमो, |
| ५. जापान-कारियाई, | १३. मुण्डा-मोनख्मेर, |
| ६. द्राविडी, | १४. बास्क |
| ७. मलायोपोलिनेशियाई, | १५. हाइपरबोरी, |
| ८. सुदानी-गिनी, | १६. काकेशी, |
| ९. बन्तू, | १७. ऐनू । |

अब इनमैसे हम एक एकका अलग-अलग लेते हैं—

१ हिन्द यूरोपी हिन्द-यूरोपी बोलियाँ समूचे यूरोप, दक्खिन-पच्छिमी एशियामे उत्तर-पूरबी भारततक, और ऊपरसे लादी हुई बोलियोके रूपमे पूरे पच्छिमी गोलार्ध, आस्ट्रेलिया, न्यूजीलैण्ड, तस्मानिया, दक्षिण अफ्रीका, दक्खिन-पूरबी एशिया और प्रशान्त महासागरके टापुओमें बोली जाती हैं। ये लादी हुई बोलियाँ अँगरेजी, फ्रान्सीसी, हुलैंश (डच), पुर्तगाली, इतालवी और स्पेनी हैं। पहले भारतमें भी अँगरेजीका बोल-बाला था पर अब यहाँ हिन्दी अपना ली गई है। इन हिन्द-यूरोपी बोलियोके बोलनेवाले लगभग एक अरब हैं। इन बोलियोंकी बनावट



पहले तो धातुमूलक (इन्फ्लक्शनल) और मिली हुई या (संश्लेषात्मक) रही पर अब धीरे-धीरे इनका धातुके पीछे लगनेवाले मेल-जोड़ हट रहे हैं, शब्द अलग-अलग हो रहे हैं और वाक्योमे शब्दोंका आपसी नाता कतानेके लिये शब्दोंकी सजावट (वाक्य-वन्ध्यास) स्थिर होती जा रही है।

इस गोत्रको जर्मन लोग इन्डो-जर्मन कहते हैं। इसकी बड़ी-बड़ी शाखाओंमें ये बोलियाँ आती हैं—

(क) जर्मन बोलियाँ : इसके स्कैन्डीनेवियन खण्डमें आइसलैण्ड, डैनो-नौर्वेजी और स्वीडिश बोलियाँ आती हैं और पच्छिमी जर्मन बोलियोंमें अँगरेजी, ऊँची जर्मन, नीची जर्मन (यिद्दिश) और डच-फ्लैमिश आती हैं। (ख) रोमास या इतालवी बोलियाँ (लौग दौक औक) : इस शाखामें स्पेनी, पुर्तगाली और कतालन (जुदाइयो-स्पेनी या सेफार्डी) बोलियाँ आती हैं और फ्रांसीसी शाखामें फ्रांसीसी और प्रोवोन्सल, तीसरी शाखामें इतालवी और चौथीमें रोमानियन। (ग) कैल्टिक। (घ) बाल्टो स्लाविक। (ङ) यूनानी। (च) अलबानी। (छ) आरमीनी। (ज) ईरानी, और (झ) हिन्दी (हिन्दकी) भाषाएँ।

२ सैमिटो-हैमिटो : सैमिटो-हैमिटो गात्रकी बोलियाँ अरब, ईराक, फिलस्तीन, सीरिया, उत्तरी अफ्रीका, मिस्र, लीबिया, अरजोरिया, तूनिशिया, मोरोको, सहाराकी मरुभूमि, इथियोपिया, एरित्रिया, सुमाली-लेण्ड, जंजीबार, मडागास्कर और माल्टा टापूमें बाली जाती हैं। इसके बोलनेवाले साढ़े सात करोड़ हैं। इन बोलियोंके शब्दोंमें तीन व्यञ्जन होते हैं जिनके बीच बीचमें स्वर लगाकर उनके अलग-अलग अर्थ बना लिए जाते हैं जैसे अरबीमें 'कतब' = 'लिखना', 'कताबा' = 'उसने लिखा है', 'कुतिबा' = 'यह लिखा गया है', 'यक्तुबू' = 'वह लिखेगा', युक्ताबू' = 'यह लिखा जायगा', 'अक्ताबी' = 'उसने लिखवाया है', 'किताब' = 'लेख या पुस्तक', 'कातिब' = 'लिखनेवाला' और 'कातबन' = 'लिखनेका काम'। इसकी दो ही मुख्य शाखाएँ हैं—

(क) सैमेटो, (ख) हैमिटो।

३ (क) उराल-अल्ताई . इस गोत्रकी जितनी बोलियाँ हैं वे फिनलैड, करेलिया, एस्तोनिया, उत्तरी नौर्वे और स्वीडन, पूर्वी योरोपी रूस, तुर्की, सोवियत एशिया, मंगोलिया, चीनी तुर्किस्तान और मचुकुओमें बाली जाती हैं। इन बोलियोंकी बनावट जुटन्त (एग्ल्यूटिनेटिव) ढङ्गकी हैं।

(ख) अल्ताई • जिसमे तुर्की (जिससे मिलती-जुलती तातारी, तुर्को-मानी और किरगिज़), मंगोली और तुगस या मचू बोलियाँ आती हैं ।

४. जापानी-कोरियाई : जापानी-कोरियाई गोत्रकी बोलियाँ बस जापान और कोरियामे ही चलती हैं । इसकी बनावट है तो जुटन्त (एग्ल्यूटिनेटिव) पर उतनी नहीं है जितनी ऊराल-अल्ताई बोलीकी है । इसमे लिङ्ग और वचन नहीं होते । इसकी दो ही शाखाएँ हैं—(क) जापानी, (ख) कोरियाई ।

५. चीन-तिब्बती : चीन-तिब्बती गोत्रकी सब बोलियाँ चीन, तिब्बत, बर्मा, थाइलैण्ड या श्याम, उत्तरी हिन्दचीन, मचुकुओ और सीक्व्यागमे बोली जाती हैं । इसकी बनावट एकाक्षरी या एक-लयान्वितिक (मोनो-सिलेबिक) है । इसमे सब शब्द एक-एक लयान्विति (सिलेबिल) के हैं जिनके आगे-पीछे कोई मेल-जाँड़ नहीं जुटता । इसकी बड़ी-बड़ी शाखाएँ तीन हैं—(क) चीनी, (ख) तिब्बती, (ग) स्यामी या थाई ।

६. द्राविडी : द्राविडी बोली भारतमे विन्ध्याचलसे दक्खिन और लङ्काके उत्तरमे बोली जाती है । इन बोलियोंकी बनावट जुटन्त-सी है । इसकी बड़ी-बड़ी शाखाओमे—

(क) तमिल, (ख) तेलुगु, (ग) ब्राहुई, (घ) कन्नड़, (ङ) गोड, (च) भील और (छ) मलयालम हैं ।

७ मलायो-पोलीनेशियाई • मलायो-पोलीनेशियाई बोलियाँ मलाया प्रायद्वीप, पूर्वी हिन्द-द्वीप-समूह (जावा, सुमात्रा, बोर्नियो, सेलेबेस और बालि आदि), फिलिपाइन्स, मडागास्कर, न्यूजीलैण्ड (मावरी), समोवा, हवाई, ताहिती और प्रशान्तके टापुओमे बोली जाती है । इनकी बनावटमे दो लयान्विति (सिलेबिल) की धातुएँ होती हैं और सज्ञाओके साथ पीछे कुछ नहीं जोड़ा जाता । इनमे वचन और लिङ्गका भी भेद नहीं होता । इनकी बड़ी बड़ी शाखाएँ ये हैं—(क) हिन्देशियाई, (ख) मेलानेशियाई, (ग) मिक्रोनीशियाई, (घ) पोलीनेशियाई ।

८ अफ्रीकी हब्शी बोलियाँ : अफ्रीकी बोलियाँ सहारा रेगिस्तानके दक्षिणमे और इथियोपिया या एबीसीनियाके पश्चिममे बोली जाती हैं ।

इसकी बड़ी-बड़ी शाखाएँ ये हैं—

(क) सुदानी-गिनी, (ख) बन्तू, (ग) होतेन्तौत-बुशमैनी ।

८ अमरीकी हिन्दी : अमरीकी हिन्दी बोलियाँ पश्चिमी गोलार्धमे बोली जाती हैं । ये बोलियाँ बहुत मिलावटवाली (पोलीसिन्थैटिक) हैं अर्थात् इनके शब्द जब वाक्यमे आते हैं तभी उनका अर्थ होता है । इसमे पूरा वाक्य ही एक शब्द बन जाता है जिनके अलग-अलग टुकड़ोका कोई ठिकाना या अर्थ नहीं होता ।

दूसरे गोत्र : दूसरे मुण्डोमे ये बोलियाँ हैं—

१० ऐनू : उत्तरी जापानमे, ११. हाइपरबोरी : उत्तर-पूर्व साइबेरियामे, १२. बास्क : उत्तर-पूर्वीय स्पेन और दक्षिण-पश्चिमी फ्रान्समे, १३ कौकेशी मोवियत यूनियनके कौकेशस प्रदेशमे, १४ मोनख्मर : दक्खिन-पूर्वी एशियामे, अनामी, मुण्डा बोलियाँ : १५. पापुआ बोलियाँ आस्ट्रेलिया और न्यूगिनीमे ।

यह वर्गीकरण ठीक नहीं : हमारा मत है कि बोलियोका यह बँटवारा अधूरा और बेढङ्गा है । बोलियोको इसढ ङ्गपर बाँटना चाहिए कि किन बोलियोमे कौनसी ध्वनियाँ आपसमे मिलती है, कौनसी नहीं मिलती जैसे फ्रासीसी, यूनानी, रूसी और लातिनमे ट, ठ, ड, ढ, नहीं हैं । अतः इन्हें एक वर्गमे रक्खा जा सकता है । जिस ढङ्गसे हिन्द-यूरोपीय बोलियोके 'कैन्टुम्' और 'शतम्' वर्ग बना लिए गए हैं उसी ढङ्गसे ससार-भरकी सब बोलियोकी पहले ध्वनियाँ इकट्ठी कर ली जायँ और तब एक-जैसी ध्वनिवाली बोलियोको एक-एक ठट्टमे बाँध लिया जाय ।

सारांश

अब आपकी समझमे आ गया होगा कि—

१ ससारकी बोलियोका बँटवारा दो दृष्टियोसे किया गया—(क) बनावटकी दृष्टिसे (रूपाश्रित वर्गीकरण), (ख) उनके गोत्रकी दृष्टिसे (गोत्राश्रित या पारिवारिक वर्गीकरण) ।

२. बनावटकी दृष्टिसे बोलियाँ दो ढङ्गकी हैं : (क) अलगन्त (विकीर्ण या अयोगात्मक); (ख) जुटन्त (सत्प्रययोपसर्ग या योगात्मक) ।

३ जुटन्त बोलियाँ भी दो ढगकी मिलती हैं : (क) मिलन्त (धातुरूपात्मक या श्लिष्ट), (ख) घुलन्त (सम्पृक्त), (ग) अलग जुटन्त (अश्लिष्ट)।

४ गोत्रकी दृष्टिसे बोलियोंके बारह गोत्र माने गए हैं—

१. हिन्द-यूरोपी, २ सेमिटी, ३ हेमिटी, ४ चीनी, ५ उराल-अल्ताई, ६. द्राविड, ७. मलायोपोलीनेशियाई, ८. कौकेशी, ९. बन्तू, १० मध्य अफ्रीकी, ११ औस्ट्रो-प्रशान्ती, १२. शेष बोलियाँ।

यह पद घोट लीजिए—

हिन्द्युरोप^१, सेमिटी^२, हमिटी^३, चीनी^४, या उरालल्ताई^५।
द्रविड^६, मलायोपलीनेशिया^७, कौकेशी^८, बन्तू^९ भी छ्दाई ॥
मध्यफ्रीका^{१०}, आप्र प्रशान्ती^{११}, शेष^{१२} बोलियाँ अलग सुहाई ॥
इन बारह परिवारोमे ही, भाषाएँ जगमे मिल पाई ॥

५. मेरियो पेई और हमने सत्रह गोत्र माने हैं—

१. हिन्द-यूरोपी, २ हैमिटी-सेमिटी, ३. उराल-अल्ताई, ४. चीन-तिब्बती, ५. जापान-कोरियाई, ६. द्राविडी, ७. मलायो-पोलीनेशियाई, ८. सूदानी गिनी, ९ बन्तू, १० होतेन्तौत-बुशमैनी, ११ औस्ट्रेलियाई और पापुआ, १२. अमरीकी हिन्दी और ऐस्किमो बोली, १३ मुण्डा-मौन्क्मेर, १४. बास्क, १५. हाइपरबोरी, १६. कौकेशी, १७. ऐनू।

द्राविड परिवारकी भाषाएँ

विन्ध्याचलके दक्खिनमे कन्याकुमारीतक फैला हुआ पूरा दक्खिनी हिन्द द्राविड देश ही है जिसमें विदर्भ या महाराष्ट्रकी छोड़कर समूचे दक्खिनी पठारमे द्राविडी भाषाएँ बोली जाती हैं। उसके साथ-साथ लङ्काकी उत्तरी पट्टी, लख द्वीप, मध्यभारत और बिहार-उड़ीसाके कुछ कौंठोमे भी इस गोत्रकी बोलियाँ बोलनेवाले रहते हैं। कुछ लोगोंने इन बोलियोंका तमिल गोत्रका भी बताया है। वाक्य और स्वरकी बनावट

देखते हुए यह ऊराल-अस्ताई बोलियोसे मिलती-जुलती है। इसी भूलसे औपदेरने ऊराल-अस्ताईकी फिनो-उग्रिक शाखासे द्राविडीका नाता जोड़नेका पचड़ा चलाया था। उधर पी० डब्लू० स्मिटने इसका नाता आस्ट्री भाषासे जोड़ा क्योंकि वे कहते थे कि मडागास्कर, आस्ट्रेलिया और भारत, ये सब छोटे-छोटे द्वीपोसे आपसमें मिले हुए थे। इधर जबसे मोहनजो दडोमें खुदाई हुई है तबसे लोगोंने उसके साथ भी इनका नाता जोड़ना चाहा है।

द्राविड परिवारकी विशेषताएँ: १. इस गोत्रकी बोलियोमें तुर्कीके समान शब्दके पीछे अलग उनकी टेक (प्रत्यय, उपसर्ग) लगती हैं।

२ इस गोत्रकी बोलियोमें जो टेक जोड़ी जाती है वह अलग दिखाई पड़ती (पारदर्शक) है जिससे शब्दोंमें भी कोई बिगाड नहीं आता। इसलिये बहुत बड़ा समास भी शब्दोंमें बिना बिगाड किए ही बन जाता है।

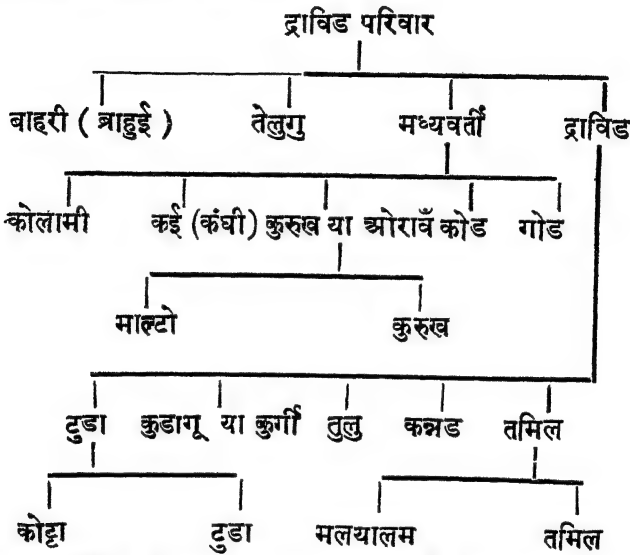
३ तेलुगुमें शब्दोंके पीछे 'उ' जोड़ दिया जाता है जैसे रामुलु।

४ शब्दोंमें जो स्वर होते हैं वैसे ही लगभग प्रत्ययोंके मिलाते समय उनमें भी आ जाते हैं। किसी शब्दके पहले घोष व्यंजन नहीं मिलते पर बीचमें आनेवाले अनुनासिक व्यंजन और अकेले व्यंजनके पीछे घोष रहते हैं। यह बात तमिलमें तो है पर तेलुगु, कन्नड और मलयालममें नहीं है।

५ इन बोलियोमें ट, ठ, ड, ढ, ण की बहुतायत है। कुछ लोग भूलसे मानते हैं कि 'ट' वर्गकी ध्वनियाँ सस्कृतमें इन्हींसे आई हैं पर यह भूल है क्योंकि 'विराट्' शब्दका 'ट' तो वेदसे ही हमारे यहाँ चला आ रहा है।

६ इन सब बोलियोमें एक और बहु, दो ही वचन होते हैं। बहुवचन बनानेके लिये प्रत्यय जोड़ा जाता है। नपुंसक सब एक-वचन होते हैं, उत्तम पुरुष सर्वनाममें बहुवचनके दुहरे रूप मिलते हैं—एक कहनेवालेका दूसरा सुननेवालेका। लिङ्ग तीनों होते हैं। संज्ञाके दो भेद होते हैं—१ उच्च या सज्ञानी और २. नीच या अज्ञानी। कुछ सज्ञाएँ क्रियाका भी काम करती हैं।

७ इन बोलियोंमें क्रियाएँ कुछ बड़ी अनोखी होती हैं जिनमें पुरुष बतानेके लिये पुरुषवाची सर्वनाम जोड़ा जाता है और सहायक क्रिया लगाकर कर्मवाच्य बनाया जाता है।



ऊपरके तालीचेको देखकर जाना जा सकता है कि द्राविड गोत्रमें चार बोलियाँ आती हैं—१ द्राविड, २ बीचकी (मध्यवर्ती), ३. तेलुगु, ३ बाहरी।

इनमेंसे द्राविडीमें—१ तमिल, २ कन्नड, ३ तुलु, ४ कुडागू (कुर्गी) ५ टुडा। इनमेंसे तमिलमें 'तमिल और मलयालम' और टुडामें 'टुडा और कोट्टा'। बीचकी द्राविड बोलियोंमें—१.गोड, २ कोड, ३ कुरुख या ओरावँ, ४ कई (कंची) ५ कोलामी। इनमेंसे कुरुख दो ढङ्गकी होती है—१ कुरुख, २ माल्टो। तेलुगुमें तेलुगु और बाहरीमें ब्राहुई ही आती है।

तमिल: तमिल बोली भारतमें मद्रास नगरके उत्तरसे लेकर कन्याकुमारी तक और लङ्काकी उत्तर और पूर्वी पट्टीमें बोली जाती है। इस बोलीका साहित्य बहुत बड़ा है। इसमें दो बोलियाँ—१. पदे-लिखोकी या

पाथियोकी बोली, जिसे शेन (पूर्ण) कहते हैं, २ देहाती बोली (कोडुन) है। शेनमें सस्कृत शब्द बहुत मिलते हैं। इस बोलीमें नीचे दिए अक्षर ही होते हैं—अ, आ, इ, ई, उ, ऊ, ए (ह्रस्व) ए, ऐ, ओ (ह्रस्व) ओ, औ, क, ख, च, छ, ट, ठ, त, न, प, म, य, र, ल, व, ल, ल र, न, ज्ञ, श, ष, स, ह, क्ष।

इस बोलीमें ख, छ, ठ, थ, फ, ग, ज, ड, द, ब, घ, झ, ढ, ध, भ नहीं होते। इसमें दो 'न' होते हैं पर उनका उच्चारण एक ही होता है। 'र' के लिये जो दो अक्षर होते हैं उनका उच्चारण अलग-अलग होता है। इनमें भी अरबी, फारसी, उर्दूके समान नियम है कि लिखते समय कहाँ कौन सा 'र' या लगाया जाय।

मलयालम् कहा जाता है कि मलयालम् भी तमिलकी ही एक बोली है जो नवीं सदीके लगभग उससे अलग हो गई। सच बात तो यह है कि मलयालम अलग बोली है जो बहुत दिनोतक तमिलवालोके प्रभावमें पड़नेसे उनके रंगमें रंगी हुई थी पर नवीं सदीसे वह अलग हो गई। यह मलाबारकी पट्टीपर समुद्र और पच्छिमी घाटके बीचकी सँकरी पट्टीमें और लख द्वीपमें बोली जाती है। इसमें पढ़े-लिखे लोग तो सस्कृतसे भरी हुई बोली बोलते हैं पर मोपले मुसलमान इसकी ठेठ बोली ही बोलते हैं। इसमें सस्कृत मिली हुई एक शैली भी है जिसे 'मणि-प्रवालम्' शैली कहते हैं। इसका साहित्य तेरहवीं सदीसे मिलता है। तिरुवराकूर (त्रावँकोर) और कोचीनमें यही बोली बोली जाती है। इसमें उतने ही स्वर और व्यंजन हैं जितने नागरीमें, पर तमिलके साथसे इसमें ह्रस्व 'ए' और ह्रस्व 'औ' और ल, ल, न, र, ट अक्षर तमिलसे अलग हैं।

कन्नड कुर्गेके पूरबकी कुछ पट्टी छोड़कर पूरे मैसूर, हैदराबाद, मद्रासके पच्छिमी भाग और बम्बईके दक्खिन-पूर्वी खडमें कन्नड बोली जाती है। इसकी बोली तो तमिलसे मिलती है पर लिखावट तेलुगुसे। यही सबसे पुरानी द्राविडी बोली मानी जाती है। इसमें चौथी या पाँचवीं सदीसे साहित्य रचा जाने लगा था। यह बोली बहुत सजावटवाली है।

छोटस घेरेमे बोली जाती हे। इसमे कोई साहित्य नहीं है, फिर भी कैल्डवेलने इसे ससारकी सबसे बड़ी बोलियोमेसे एक माना है। कुडागू भी कुर्गकी बोली है जिसपर कन्नड और तुलु दोनोकी छाप है। इसलिये इसे दोनोके बीचकी बोली समझनी चाहिए। टुडा और कोट्टा बोलियाँ नीलगिरिके जंगलवाले लोग बोलते हैं पर ये लोग दिनपर दिन घटते जा रहे हैं और इनके साथ इनकी बोली भी।

मध्यवर्ती बोलियाँ : गोड बोली बोलनेवाले विन्ध्यप्रदेश और बुन्देलखण्डमे रहते हैं। उनकी बोली तमिलसे मिलती है और इसके बोलनेवाले जंगली हैं, इसलिये इसमे कोई साहित्य नहीं है। ऐसे ही कोड बोली भी उड़ीसाकी पहाडियोपर बोली जाती है और यह भी गोड ही है और उसीसे मिलती-जुलती है। बिहार, उड़ीसा और मध्यप्रान्तकी मेड़पर लगभग पौने नौ लाख लोग तमिलसे मिलती-जुलती कुरुख या ओरावँ बोली बोलते हैं। बंगाल बिहारकी मेड़पर राजमहलकी पहाडीवाले इसी ओरावँकी एक माल्टो बोली बोलते हैं। उड़ीसाके जंगलोमे तेलुगुसे मिलती-जुलती कई (कधी) बोली जाती है और उसीसे मिलती-जुलती बरारके पच्छिममे कालामी बोली जाती है जिसपर मध्यप्रान्तके भीलोको बोलीकी बहुत छाप है पर यह भी अब ठंडी होती जा रही है।

तेलुगु : हैदराबादके दक्खिन-पूर्वी काँठे और आन्ध्रमे तेलुगु बोली जाती है। यहींके लोग तिलगे कहलाते हैं। यो तो यहाँ बारहवीं सदीसे ही साहित्य बन चला था पर आजकल इन लोगोने बहुत-सा साहित्य रच डाला है। द्राविड परिवारकी यह सबसे मीठी बोली है। इसके शब्दोके पीछे स्वर या उ लग जाता है।

ब्राहुई : कुछ लोगोने बिलोचिस्तानमे बोली जानेवाली ब्राहुईको भी भूलसे द्राविड बोलियोमे गिन लिया है पर यह बोली ईरानी, पश्तो और बलूचीकी छाप लेकर बनी हुई मकरानीके ढंगकी अलग बोली है।

द्राविड गोत्रकी बोलियाँ सब अलग-अलग अपने-अपने घेरेमे फली-फूली और बर्दी पर उनपर संस्कृतकी बहुत छाप पड़ी। इस लेन-देनसे बहुतसे शब्द संस्कृतमे आए, इनके तीन लिंग मराठीमे पहुँच

गए और कहा जाता है कि सोलह छटाँकका सेर और सोलह आनेका रुपया भी इन्हींसे चला है ।

हिन्द-यूरोपीय बोलियाँ

जिसे लोग हिन्द-यूरोपीय गात्रकी बोला कहते हैं और जिसे कुछ लोग इण्डो-जरमन, इण्डो-कैल्तिक, आर्य और जैकैटिक बोली भी कहते हैं उसका नाम होना चाहिए 'संस्कृत गोत्रकी बोलियाँ' क्योंकि इन बोलियोंकी छानबीन करते समय संस्कृतको ही सहारा मानकर चलते हैं । यो तो लोग मानते हैं कि संस्कृत भी यूनानी और लातिनके समान किसी आदिम बोलीसे ही निकली है, फिर भी आजकलकी बोलियोंका जब मिलान करते हैं तब संस्कृतको ही सामने रखकर उनकी छानबीन करते हैं । कुछ लोग मानते हैं कि आर्य लोग पहले मध्य एशियामे रहते थे और वहींसे चारो ओर फैले । पर हम इस बातको नहीं मानते क्योंकि पहलेके लोग खाने-पीनेकी सुख-सुविधा देखकर नदियोंके किनारे ही रहते थे और यह सुविधा जितनी सप्त सन्धु (पजाब) में थी उतनी एशियाके पठारोमे नहीं थी । इसलिये पहले आर्य लोग नदीके किनारे त्रिसप्त-सिन्धुमे ही रहते थे जहाँके लडाई-फंगडोसे ऊबकर वे लोग इधर-उधर फैल गए जैसे हम लागोके देखते-देखते पूर्वी बंगाल, पच्छिमभी पजाब और सिन्धके लोग इधर चले आए हैं । फिर ज्यो-ज्यो वे आगे बढ़ते गए त्यो-त्यो योरपकी ओर भी फैलते गए और वहाँके पुराने रहनेवालोंकी बोलियोंपर अपनी बोलीकी छाप डालते गए ।

हिन्द-यूरोपीय या संस्कृत गोत्रकी बोलियोंमे कुछ निराली बातें मिलती हैं—१ इसकी बोलियाँ शिल्ष्ट योगात्मक हैं जिनमे बाहरसे या अलगसे ऐसे मेलजोड (प्रत्यय) जोडे जाते हैं जिनके अर्थका कोई ठिकाना नहीं होता । २. इस गात्रकी बोलियाँ पहले सभी जुटन्त (संयोगात्मक) थीं, पीछे सब अलगन्त होकर बिखर गईं और उनमे परसर्ग और सहायक क्रियाएँ लगने लगीं । ३ इनमे एक अक्षरवाली धातुएँ होती हैं जिनमे प्रत्यय जोड़कर शब्द बनते हैं और ये प्रत्यय भी दो ढङ्गके होते हैं—'कृन् और तद्धित' । ४. इन बोलियोंके शब्दोके पहले जो उपसर्ग लगाए जाते हैं जैसे 'वि, आ, नि', वे धातुका अर्थ बदलनेके लिये लगाए जाते हैं । इन बोलियोंमे

समास बहुत होते हैं। ५ इनमें स्वर बदल देनेसे शब्दका रूप बदल जाता है जैसे 'आओ, आए, आऊँ।' इनमें 'ओ ए, ऊँ' के हेरफेरसे कालमें हेरफेर हो गया है। इस गोत्रकी बोलियोंमें प्रत्यय बहुत हैं।

मूल संस्कृत या आदिम हिन्द-यूरोपी बोली : कुछ लोग मानते हैं कि हिन्द-यूरोपी बोलियाँ किसी ऐसी आदिम बोलीसे निकली हैं जिसकी बनावट जाननेके लिये बहुत अटकल लगाई जा रही है। हम बता आए हैं कि 'पहले नदियों, पहाड़ों, और समुद्रोंसे हुए बिरे देशोंमें मनुष्योंके छोटे छोटे झुण्ड उस अपने छोटे घेरेमें रहकर अपनी बोली बोलते और उसीमें कामकाज चलाते थे। पर आर्योंने वहाँ-वहाँ पहुँचकर अपनी बोलीकी छाप उनपर डाली और वे अलग-अलग बोलियाँ इसकी छाप-भर लेकर अपनापन लिए हुए बनी रहीं।' इसलिये उन्हें किसी हिन्द-यूरोपी बोलीकी शाखा न मानकर उसकी छाप भर ही माननी चाहिए और संस्कृतको ही ऐसी बोली माननी चाहिए जो ज्योंकी-त्यों पहली बोलीका बनाव-सिगार लिए अभीतक जी रही है।

आदिम हिन्द-यूरोपी बोली : जिन लोगोंने आदिम हिन्द-यूरोपी बोलीपर अटकल लगाई है उन्होंने कहा है कि आदिम हिन्द-यूरोपी बोलीमें ये ध्वनियाँ थीं—

स्वर : १. अतःस्थ स्वर—इ, ऋ, लृ, उ, न, म।

२. मूल स्वर—अ, आ, ए, ओ, औ।

३. संयुक्त स्वर—अइ, आइ, अऋ, आऋ, अलृ, आलृ, अउ, आउ, अन्, आन्, अम्, आम्, एइ, एइ, एऋ, एऋ, एउ, एउ, एन्, एन्, एम्, एम्, ओइ, ओइ ओऋ, ओऋ, ओलृ, ओलृ, ओउ, ओउ, ओन्, ओन्, ओम्, ओम्।

जिन स्वरोंके नीचे ॰ लगा है वे ह्रस्व हैं।

४. उदासीन स्वर 'अ' ह्रस्व स्वरका भी आधा बोला जाता था इसलिये ठीक ठीक नहीं सुनाई पड़ता था।

व्यंजन : १ अतःस्थ व्यंजन—य् र् ल् व् न् म्।

२. शुद्ध व्यंजन कवर्ग—१ क् ख् ग् घ् का उच्चारण ठीक नहीं बताया जा सकता पर कुछ्-कुछ् क्य ख्य् ग्य् घ्य् जैसा रहा होगा ।

२ क् ख् ग् घ् भी 'क' के समान पूरे गलेसे बोले जाते होंगे ।

३ क् ख् ग् घ् ओठ चबाकर बोले जाते होंगे इसलिये कुछ् 'व' की ध्वनि भी आती रही होगी और वह क्व् ख्व् ग्व् घ्व् सा सुनाई पड़ता होगा ।

तवर्ग—त् थ् द् ध्

पवर्ग—प् फ् ब् भ्

ऊँम—स् । यह दो स्वरोंके बीचमे आनेपर 'ज' बोला जाता होगा ।
अन्तःस्थ व्यंजन न् और म् ही सब वर्गोंके साथ अनुनासिक व्यंजन बन जाते थे । इसलिये ये कभी-कभी ञ् और ङ् भी बोले जाते थे और अलग न् और म् भी बन जाते थे । इस बोलीमे कई शुद्ध व्यंजन एक साथ आ सकते थे पर मूल स्वर एक साथ एक ही आ सकता था । इन स्वरोंमे नकियावन (अनुनासिकता) नहीं थी ।

आदिम बोलीकी विशेषता • इस बोलीमे कई अनोखी बातें थीं—

१. धातुमें प्रत्यय जोड़कर शब्द बना लिए जाते थे ।

२ उसमे न उपसर्ग थे, न मध्यग लगते थे । संज्ञा, क्रिया और अव्यय अलग-अलग होते थे, यहाँतक कि विशेषण और सर्वनाम भी संज्ञामे ही गिने जाते थे और अव्ययमे भी बिगाड़ हो जाया करता था ।

३ तीन वचन (एक, दो और बहु), तीन लिंग (पुं, स्त्री, और नपुंसक), क्रियामे तीन पुरुष प्रथम या उत्तम (मैं), मध्यम (तुम) और अन्य पुरुष (वह) थे ।

४. क्रियामे कामका होना और उसका फल देखा जाता था, क्व हुआ यह नहीं देखा जाता था अर्थात् काल नहीं था ।

५ संज्ञाओंमें आठ विभक्तियों लगनी थीं ।

६ समास बनाते समय प्रत्यय छोड़ दिए जाते थे ।

७ शब्द बनानेमे स्वरके क्रम अर्थात् स्वरके उतार-चढ़ावका बहुत ध्यान रक्खा जाता था । मेलजोड़ (सम्बन्ध-योग या प्रत्यय) और अर्थबोध (शब्द) ऐसे मिले रहते थे कि अलग नहीं हा सकते थे ।

ए यह बोली भीतर मिली हुई (श्लष्ट योगात्मक) थी ।

केंदुम् और सतम् वर्ग : लोगोका कहना है कि आदिम हिन्द-यूरोपी बोली बोलनेवाले लोग ज्यो-ज्यो अलग होते गए त्यो-त्यो उनकी बालियाँ बिखरती गई । उन सब बिखरी बोलियोंके समूचे भुण्डको हिन्द-यूरोपी कहते हैं । सन् १८७० मे आकोलीने सुभाव दिया कि आदिम हिन्द-यूरोपी बोलीकी षण्ण्य ध्वनियाँ (क, ख, ग, घ) इस गोत्रकी कुछ बोलियोंमे ज्योकी त्यो रह गई और कुछमे वे ऊष्म ('स् श') हो गईं । इसीपर इस गोत्रके दो वर्ग बना लिए गए—केंदुम् और सतम् । यह नाम इसलिये डाला गया कि 'सौ' शब्दके लिये जो शब्द इन बोलियोंमे मिलते हैं उनमे यह अलगाव पूरा-पूरा दिखाई पडता है । इस 'सौ' के लिये 'सतम्' शब्द अवेस्ताका है और 'केंदुम्' है लातिनका । दोनो भुण्डोमे 'सौ' के लिये जो शब्द आते हैं उन्हें देख लिया जाय तो दोनो भुण्ड सीधे-सीधे दिखाई पड जायें ।

केंदुम् वर्ग

लातिन	केन्दुम्
इतालवी	केन्टी
फ्रेंच	केन्त
ब्रीटन	कैन्ट
ग्रीक	हेक्टोन्
गैलिक	क्यड
तोखारी	कन्ध

सतम् वर्ग

अवेस्ता	सतम्
संस्कृत	शतम्
फारसी	सद्
हिन्दी	सौ
रूसी	स्तो
बल्गेरियन	सुतो
लिथुआनियन	रिज्मतास

पहल लोग मानते थे कि पच्छिमकी बालियोंको केन्दुम् और पूरबकी बोलियोंको सतम् वर्गका मानना चाहिए, पर अभी पूरबमे हिताइट और तोखारी दो ऐसी बोलियाँ मिल गईं जिनमे स के बदले क आता है इसलिये अब केन्दुम् वर्गमें ये बोलियाँ गिनी जाती है—

१. कैस्टिक, आयरलैण्ड, वेल्स, स्कौटलैण्ड, मानी द्वीप, ब्रिटैनी और कर्नवालकी बोलियाँ जिनका लातिन बोलियोंसे बहुत मेल है । इस कैस्टिक बोलीकी तीन शाखाएँ हैं—१. गोलिक, २. ब्रिटानी या ब्रिथोनिक, ३. गोइडेलिक या गाइलिक ।

२. ज्युटोनिक बोली ही हिन्द-यूरोपी परिवारकी सबसे बड़ी शाखा है जिसे जर्मनिक भी कहते हैं। इसमें ठेठ जर्मनीकी बोलीको उच्च जर्मन (हाइ जर्मन) और शेष सबको निम्न जर्मन (लो जर्मन) कहते हैं। इस भुण्डकी बोलियाँ धीरे-धीरे जुटन्नसे अलगन्त होती चली जा रही हैं।

ज्युटोनिक भुण्डकी दो शाखाएँ हैं—(क) पच्छिमी और (ख) पूर्वी।

(क) पच्छिमीमें भी प्राचीन सैक्सन, अँगरेजी, प्राचीन फ्रिजियन, और उत्तरी नीची फ्रैंक तो नीची जर्मन (लो जर्मन) बोलियाँ कहलाती हैं और मध्य फ्रैंक दक्खिनी फ्रैंक और प्राचीन उच्च जर्मन बोलियाँ ऊँची जर्मन (हाइ जर्मन) कहलाती हैं।

(ख) पूर्वी शाखामें अ उत्तरी ज्युटोनिक, पश्चिमी नौर्स और आ. गोथिक आती हैं।

३. लातिन भुण्डके दो वर्ग हैं—१ लातिन और २. आम्ब्रा-सैमेनितिक।

४ हैलनिक (ग्रीक) शाखामें पाँच बोलियाँ हैं—(क) डोरिक, (ख) उत्तर-पच्छिमी, (ग) एओलिक, (घ) आर्केडियन, (ङ) इयोनो-अत्तिकी (इयोनिक और अत्तिकी) हैं।

५ हिताइट बोलियाँ संस्कृत और लातिनसे बहुत मिलती हैं और ये एशिया माइनरमें ईसासे डेढ़ सहस्र बरस पहले बोली जाती रहीं।

६ तोखारी बोली शक लोगोकी बोली समझी जाती है। इसमें सन्धिके नियम सस्कृत जैसे हैं और विभक्तियाँ भी आठ हैं। सख्याओके नाम भी हिन्द-यूरोपीय गोत्रसे मिलते हैं।

सतम्भी पाँच शाखाएँ मानी जाती हैं—१ इलीरियन, २ बाल्टिक,

३. स्लावोनिक, ४ आरमीनियन, ५ आर्य।

इलीरियन बोलियोके बोलनेवाले एड्रियाटिक सागरके तीरपर इटलीके दक्खिन परबतक फैले थे। अब उस बोलीका नाम भर रह गया है।

बाल्टिक या लेटिकके भीतर तीन बोलियाँ आती हैं—क. पुरानी प्रशियन, ख. लिथुवानि और ग, लैट्विश।

स्लावोनिक बोलियोकी तीन शाखाएँ हैं—१. पूर्वी रूसी शाखा, २. पच्छिमी शाखा, ३. दक्खिनी शाखा।

आरमीनियन शाखामे दो बोलियाँ आती हैं—१ फ़ीजियन और २ आरमीनियन ।

आर्य शाखामे तीन बोलियाँ आती हैं—१ ईरानी, २ दरद और ३ भारतीय

ईरानीमे दो शाखाएँ हैं—पूर्वी और पाच्छिमी । पूर्वमे दो बोलियाँ हैं—क सोगदी या पामीरी बोलियाँ, ख अबस्ता जिसमे बगिस्ता, पश्तो (पश्तो और पख्तो), देवारी, बलूची, औसेटी, कुर्दी और पहलवी (हुब्बारेण और पाजन्द) आती है जिससे आजकी फारसी निकली है । पश्चिमीमे मीडियाई और पुरानी फारसी आती है ।

दरदमे तीन बोलियाँ आती हैं—१. खोवार या चित्राली बोलियाँ, २ काफ़ीरी, ३ दरद, जिसमे क शीना (गलगटी और ब्राक्या), ख. कश्मीरी (कश्मीरी और कष्टवारी), ग कोहिस्तानी (मैया, तोखारी और गार्वी) बोलियाँ आती हैं ।

भारतीयमे वैदिक सस्कृतसे लेकर आजतककी भारतकी सब बोलियाँ आती हैं । इनका विवरण अगले खंडमे किया जा रहा है ।

हमारा मत है कि भाषाओका यह वर्गीकरण ठीक नहीं हुआ है । क्योंकि एक शब्दके एक अक्षरके दो रूप मिलने मात्रसे किसी बोलीको एक वर्गमे बाँध देना कोई तुक्की बात नहीं है । सतम् वर्गको ही लीजए तो इसमे अवेस्ता, फारसी, सस्कृत और हिन्दीका तो एक गोत्रमे रहना ठीक है किन्तु रूसी, बलगेरी और लिथुआनियनकी प्रकृति ही पूणतः भिन्न हैं । अतः इस प्रकार वर्गीकरण न करके शुद्ध रूपसे तीन आधारोपर वर्गीकरण करना चाहिए—

१. वर्णसमान्नाय, अर्थात् जिन भाषाओकी ध्वनियाँ एक समान हो उन्हें एक वर्गमे रक्खा जाय । इस दृष्टिसे हम टवर्गवाली और बिना टवर्गवाली बोलियोंके दो वर्ग बना सकते हैं ।

२. शब्द-साम्य, जिन भाषाओमे एक पदार्थ या क्रियाके लिखे आनेवाले शब्द एकसे हो ।

३. वाक्य-साम्य, जिनमे वाक्यके रूप एक नियमसे बनते हो ।

द्वितीय खंड

हिन्दीका जन्म और विकास

१

हिन्दी कैसे बनी

बहुतसे लोग मानते हैं कि आर्य लोग पहले-पहल बीच एशियामे रहते थे और वहींसे चारो ओर फैले। पर सच बात यह है कि वे पञ्जाब, कश्मीर और अफगानिस्तानके उस फैलावमे रहते थे जिसे तब त्रिसप्तसिन्धु कहते थे। उन आर्योंकी सबसे पुरानी बोलीकी साखी ऋग्वेदमे मिलती है जो-विक्रमसे कई सहस्र वर्ष पहलेसे सप्तसिन्धुमे गूंज रही थी। कुछ लोग मानते हैं कि ऋग्वेदकी भाषा 'वैदिक संस्कृत' को ही अपढ़ लोगोने बिगाड़कर बोलचालकी प्राकृत बना ली थी। कुछ लोग मानते हैं कि पहले लोगोकी (प्रकृत जनोकी) बोलचालकी एक प्राकृत भाषा थी जिसे सँवार-सुधारकर, संस्कृत करके पढ़े-लिखे लोगोंने मंजी हुई बोली (संस्कृता वाक्) बना ली। पर ये दोनो मत ठीक नहीं हैं। सच्ची बात ता यह है कि जैसे आज भी पढ़े-लिखे लोगोकी बोली और गँवारु बोलीमे भेद है वैसे ही पहले भी संस्कृत तो पढ़े-लिखे या मंजे हुए लोगोकी बोली (संस्कृतजनाना वाक्) थी और उसके साथ एक सबके बोलचालकी बोली (प्राकृत-जनाना वाक्) थी जिसे प्राकृत कहते थे। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण तमिल है जिसका एक रूप 'शेन' (पूर्ण) या पढ़े-लिखे लोगोकी बोली है और दूसरा है कोडुन (देहाती भाषा) जिसे प्राकृत या जन-साधारणकी भाषा कह सकते हैं। सबकी बोलचालकी बोलीमे कोई नियम नहीं था।

वे अपनी देशी बोलियाँ भी बोलते थे और इधर-उधरसे आने-जानेवाली न जाने कितनी जातियोंकी बोलीके शब्द भी लेते-जोड़ते चलते थे ।

भारतीय बोलियाँ

भारतीय बोलियोंको लोगोंने चार कालोमे बाँटा है—१ प्राचीन भारतीय भाषाकाल (विक्रम सम्बत्के पहलेसे लेकर ५०० विक्रम संवत्तक), २ मध्यकालीन भाषाकाल (५०० विक्रम सम्बत्से लेकर १२०० तक), ३ उत्तरकालीन भाषाकाल (१२०० विक्रम संवत्से १७०० तक), और ४ वर्तमान भाषाकाल (१७०० विक्रमीसे लेकर आजतक) । पहले कालमे वेद, ब्राह्मण, सूत्र आदिकी वैदिक संस्कृत और काव्यकी संस्कृत आती है । मध्यकालके प्रथम भागमे पालि और अर्ध-मागधी प्रसिद्ध है । दूसरे कालमे प्राकृते आती हैं जिनमे पैशाची, खेतानी, कैकय, खश, मागधी, लाटी शौरसेनी, अर्धमागधी, मागधी, महाराष्ट्री और नागर आती हैं । तीसरे कालमे सब अपभ्रंश बोलियाँ आती हैं और चौथेमे आजकलकी बोलियाँ आती हैं । पर काव्यकी संस्कृत इन सब कालोमे होती हुई आजतक ज्योकी त्यो काव्य और संस्कारकी भाषा बनो चली आई है और आज भी वही हमारी देशी भाषाओको पारिभाषिक शब्द-भण्डार प्रदान कर रही है ।

वैदिक संस्कृत और काव्य संस्कृत : वैदिक संस्कृत ही वास्तवमे सबसे प्रचीन संस्कृत है और यही वह आदिम हिन्द-यूरोपी भाषा है जिससे भारतमे काव्यकी संस्कृतने पाणिनि जैसे वैयाकरणोके साँचेमे ढलकर अपना रूप स्थिर कर लिया और यूरोपमे यूनानी और लातिनसे प्रभावित हाकर अपना शब्द-भांडार भरा । वैदिक संस्कृतमे कुछ विचित्र प्रयोग होते थे जैसे 'देव' का प्रथमा एकवचनमें देवास और देवाः दोनो होते थे किन्तु संस्कृत मे देवा. होता है, 'कर्ण' का तृतीया बहुवचनमे 'कर्णैः' के बदले 'कर्णेभिः' होता था, उपसर्ग भी कभी-कभी शब्दसे अलग लगते थे । अर्थात् संस्कृतके वैयाकरणोंने सब नियम ठीक कर डाले और संस्कृत भाषा व्यवस्थित कर डाली ।

संस्कृत और प्राकृत : यह कहना असंगत, भ्रामक और अस्वाभाविक है कि जिस वैदिक संस्कृतमे आर्य ऋषियोने मन्त्रोका दर्शन

क्रिया वही जन-साधारणकी भी बोली रही। शूद्र ता निश्चय ही दूसरी बोला बालते रहे होंगे और उनका उच्चारण भी शुद्ध नहीं रहा हागा इसीलिये उन्हें वेद पढ़ाने पर रोक लगा दी गई थी। इसके अतिरिक्त दस्यु भी थे जिनकी भाषाका कोई विवरण नहीं मिलता। अतः वैदिक सस्कृतके साथ-साथ उस कालमें एक प्रकृतजनोकी भाषा प्राकृत भी अवश्य चलती थी जिसके कुछ शब्द 'त्रर्फरी-नुर्फरी' आदिका प्रयोग वेदोंमें भी हुआ था।

संस्कृत और प्राकृत : वैदिक सस्कृतमें जो बातें व्याकरण बनाने-वालोंको खटकीं उन्हें सुधार-सँवारकर उन्होंने सस्कृतका एक खरा, मँजा हुआ रूप बना दिया और उसीमें आगे चलकर पुराण काव्य, दर्शन, नीति तथा अन्य शास्त्र लिखे जाने लगे। पर प्राकृत बोलनेवाले लोगोमें भी कुछ ऐसा चाव हुआ कि हम अपनी ही बोलीमें अपने जीकी बात कहे सुनें। बस प्राकृतोंमें भी लोग लिखने लगे और संस्कृतसे नये-नये शब्द लेकर अपने बोल-चालके ढंगपर ढालकर प्राकृतोंको मजाने लगे। दूसरी ओर सस्कृत लिखनेवालोंने भी प्राकृतमें जा सुन्दर शब्द और प्रयोग देखे उन्हें सस्कृतके नियमके अनुसार सँवारकर अपना लिए सस्कृत नाटककारोंने ता सस्कृत और प्राकृत दोनोंका प्रयोग करके यह स्पष्ट कर दिया कि पढ़े-लिखे लोगोंकी सस्कृत और जनसाधारणकी प्राकृत दोनोंका समान व्यवहार और आर हानो है तथा दोनोंमें काव्य-रचना भी होनी है।

प्राकृत : संस्कृत और प्राकृतके अलग-अलग स्वरूपके साथ-साथ उनका परस्पर लेनदेन भी बराबर चलता रहा। सस्कृतके बहुतसे शब्द लोगोकी बोलचालमें पड़कर अपना साज बिगाड़कर प्राकृतमें घुलते चले जा रहे थे, इधर प्राकृतके बहुतसे शब्दोंको सस्कृतवाले सँवार-सुधारकर अपने नियमके अनुसार अपनी संस्कृतमें अपनाते चले जा रहे थे। पढ़े-लिखे लोगोकी बोलचाल और लिखा-पढ़ीकी बोली सस्कृत थी इसलिये प्राकृत और प्राकृत बोलनेवाले आछे ही समझे जाते थे। पर धीरे-धीरे प्राकृतमें भी लोग लिखने-पढ़ने लग गए और उसमें भी पोथियाँ और कविताएँ रची जाने लगीं। विक्रमसे लगभग ६०० सौ

वरस पहले महावीरने जैन धर्म और बुद्धने अपना बौद्ध धर्म समझानेके लिये देशी 'प्राकृत' बोलियोको कुछ संस्कृतसे मिला-जुलाकर अर्द्धमागधी (आधी मागधी आधी संस्कृत) और पालि (पालिअ पालित : पाली हुई) प्राकृतें गढ़कर चलाई। पहले तो इन गढ़ी हुई प्राकृतोमे धर्म ही समझाया गया पर पीछे चलकर दूसरी देशी बोलियो (प्राकृतो) मे और भी ढंगका साहित्य रचा जाने लगा। ऐसी प्राकृतें भारतके अलग-अलग प्रदेशोमे उन-उन देशोके नामसे चलीं जैसे पञ्जाबमे 'पैशाची' प्राकृत, ब्रज और उसके आस-पास 'शौरसेनी', मगध (दक्खिनी बिहार) मे मागधी, नर्मदाके दक्खिनमे बरारके आस-पास महाराष्ट्री और उत्तर-पश्चिमी भारत (अफगानिस्तान तथा फारस) मे पारसी प्राकृत बोली जाती थी। आजकलकी बोलियोकी छानबीन करनेवाले लोगोने ईरानीको आर्य गोत्रकी, भारतीयसे अलग शाखावाली बोली माना है पर यह सचमुच वैदिक संस्कृतकी ही एक प्राकृत थी, जिसके बिगड़े हुए रूप पूर्वी और पश्चिमी ईरानीमे मिलते हैं, जो वैसी ही प्राकृत है जैसे शौरसेनी या मागधी। ये प्राकृतें विक्रमसे लगभग सात सौ बरस पहलेसे लेकर बारह सौ बरस पीछेतक लिखी-पढ़ी-बोली जाती रहीं पर साथ-साथ ऊँचा साहित्य और आर्योंके दर्शन-पुराण-इतिहासकी पोथियाँ संस्कृतमे ही रची जाती रहीं।

अपभ्रंश : धीरे-धीरे जब प्राकृत बोलियाँ भी लिखा-पढ़ीकी बोलियाँ हो गई और व्याकरणके नियमोमे बँध चलीं तब उनमे भी बिगाड़ आने लगा और इन बिगड़ी हुई बोलियो या अपभ्रंशोमे भी लगभग ५०० विक्रम सवत्से लगभग बारह सौ विक्रमीय सवत्-तक साहित्य रचा जाता रहा। यह अपभ्रंश भी प्राकृतोके बिगाड़से उनके नामपर बनीं, जैसे शौरसेनी, मागधी, महाराष्ट्री अपभ्रंश। व्याकरण लिखनेवालोने अपभ्रंशके तीन रूप माने थे—१. नागर, २. ब्राह्म और ३. उपनागर। इसमेसे नागर अपभ्रंश तो गुजरातमे बोली जाती थी जिसे हेमचन्द्रने शौरसेनी प्राकृतसे निकला हुआ बताया। ब्राह्म सिन्धमे बोली जाती थी और उपनागर अपभ्रंश नागर और ब्राह्मके मेलसे बनी थी इसलिये यह

पच्छिमी राजस्थान और पंजाबके पच्छिम-दक्खिनी फैलावमे बोली जाती रही होगी। हेमचन्द्रने जिस अपभ्रंशकी छेड़ी है उससे राजस्थानकी डाँगल बोलियाँ या गुजराती ही बनीं हों। हेमचन्द्रने जिसे शौरसेनी अपभ्रंश कहा है वह आभीरोकी अपभ्रंश रही और राजस्थान तथा उत्तर-पूर्वी गुजरातमे बोली जाती रही। इसमे रासक (यात्रा काव्य या प्रवास-काव्य) बहुत लिखे गए जिनमे भोजपुरी बोलीके 'बिदेसिया' काव्योके समान कोई व्यापारी अपनी घरवालाको छोड़कर व्यापारक लिये बाहर जाता है और वहाँसे बहुत दिनोपर लौटता है। इस बाब उसकी पत्नी उसके बिछोहमे दुखी होती है और फिर उसके लौटनेपर सुखी होती है। ऐसी लगभग ७२ अपभ्रंश बोलियाँ गिनाई गई हैं। इसका अर्थ यह है कि छोटे-छोटे जनपदोमे लोगोने प्राकृतोको बिगाड़कर अपने-अपने जनपदकी अलग-अलग अपभ्रंश बना ली थी। इतनी अपभ्रंश बोलियाँ क्यों बनी इनका सीधा कारण यह भी था कि शक, हूण, सीथयाइ आदि जो लोग बाहरसे आए वे अपने साथ अपनी बोलियोंका जोड़ तोड़ लेते आए और यहाँकी बोलीसे मिलाकर एक नई बोली बना बैठे। यह भी स्मरण रखना चाहिए कि गुलेरीजीने जिस अपभ्रंशको पुरानी हिन्दी बताया है वह वास्तवमे पुरानी हिन्दी नहीं वरन् पुरानी गुजराती या पुरानी राजस्थानी है।

देशी : विक्रमकी तेरहवीं शताब्दिमे उत्तर-भारतमे छोटे छोटे राज्य आपसमे लड़ते-झड़ते और अपनी बोलियोमे लिखते-पढ़ते थे। इसलिये अपभ्रंश बोलियोमे एक ओर साहित्य रचा जाने लगा और दूसरी ओर वे बिगड़ चलीं। इसी बीच मुसलमानोकी चढ़ाईयोने इन बोलियोमे तुर्की, फ़ारसी और अरबीके शब्द ला भरे। अलग-अलग देशोके एक-एक बड़े घेरे (प्रान्त) के लिये एक बोलीमे सन्त और भक्त उपदेश देने लगे। उन्हींकी भाषाओने जहाँ अलग-अलग प्रादेशिक बोलियाँ बाँधकर उन्हे पक्का किया वहीं उन्होने मिलकर अपने आपसके सत्संगके लिये उत्तर-भारतकी हिन्दी, हिन्दवी, रेखता भाषा या नागरी अपना ली, जिसमे अमीर खुसरोने अपनी सुकरनी और पहेलियाँ लिखी थीं।

यहाँकी बालियोकी छान खीन करनेवालोने भूलसे यह मान लिया है कि आजकी सभी देशी बोलियाँ सस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंशमेको ढलकर आई हैं। पर ऐसी बात नहीं है। कुछ बोलियाँ सीधे सस्कृतसे ही बनी हैं, जैसे—अन्तर्वेद (मेरठ-मुजफ्फर नगर) की नागरी। हम बता आए हैं कि नदियो, पहाडो आदिसे घिरे छोटे-छोटे घेरोमे लोग अपनी-अपनी बोलियाँ बोलते जा रहे थे। उन देशोपर आर्योने अपनी छाप डाल दी, जिससे वे बोलियाँ सीधे सस्कृतसे शब्द लेकर कुछको ज्योका त्यो (तत्सम) और कुछको त्रिगाडकर (तद्भव) काममे लाने लगे। ऐसे ही उन बालियोका रूप बन चला।

भारतकी आर्य भाषाएँ : जौर्ज ग्रियर्सनने भारतकी आर्य भाषाओको तीन शाखाओमे बाँटा है—

१ बाहरी (बहिरग) शाखा, जिसके पश्चिमोत्तरी समुदायमे लहँदा और सिन्धी, दक्खिनी समुदायमे मराठी और पूर्वी समुदायमे उडिया, बँगला, असमी और बिहारी आती हैं।

२ बीचकी (मध्यवर्ती) शाखा, जिसमे पूर्वी हिन्दी आती है।

३. भीतरी (अन्तरग) उपशाखा, जिसके भीतरी समुदायमे पच्छिमी हिन्दी, पजाबी, गुजराती, भीली, खानदेशी और राजस्थानी है और पहाड़ी समुदायमे पूर्वी पहाड़ी या नैपाली, बीचकी पहाड़ी और पच्छिमी पहाड़ी बोलियाँ आती हैं।

सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या कहते हैं कि भारतीय आर्य भाषाओका यह वर्गीकरण होना चाहिए—

क उत्तरी : जिसमे सिन्धी, लहँदा और पंजाबी आती हैं।

ख. पच्छिमी : जिसमे गुजराती आती है।

ग. बीचकी : जिसमे राजस्थानी, पच्छिमी हिन्दी और पूर्वी हिन्दी आती है।

घ पूर्वी : जिसमे, बँगला, उडिया और असमी आती हैं।

ङ दक्खिनी : जिसमे केवल मराठी आती है।

हमारा मत है कि न तो अन्तरग और बहिरग (भीतरी और बाहरी) कहकर भारतकी आर्य बोलियोको बाँटा जा सकता है न उत्तरी, पच्छिमी,

बीचकी, पूर्वी और दक्खिनी कहकर । भारतकी आर्य बोलियोंके बिलगावकी सबसे अच्छी पहचान उनका सम्बन्धका चिह्न है। हमे यदि कहना हो 'रामका घोड़ा', तो ब्रज, अवधी, भोजपुरी, मगही, पहाड़ी, जयपुरी, बघेलखंडी, छत्तीसगढ़ी, बुन्देली, बोलियोंमें यह 'क' बराबर मिलता है। पहाड़ी बोलियोंमे रामाक घोड़ो, नेपालीमे रामको घोडो, अवधी, बघेली और छत्तीसगढ़ीमे रामकै घोरा, ब्रजमे रामकौ घोरो या रामकौ घारो, बुन्देली और जयपुरीमे रामको घोरो, मगही और भोजपुरीमे रामकऽ या रामकै घोड़ा और नागरीमे रामका घोडा हो जाता है। यह पूरा क्षेत्र 'का' बोलियोंका क्षेत्र है। इस क्षेत्रके पच्छिम-उत्तरमे 'दा' वर्गकी पंजाबी और लहँदा बोलियाँ हैं जहाँ 'रामदा घोडा' कहते हैं। इसके दक्खिन-पच्छिममे सिन्धी और कच्छी बोलियोंका 'जो' क्षेत्र है जहाँ 'रामजो घोरो' कहते हैं। इसके पूरव राजस्थानमे 'रा' वर्गका क्षेत्र है जहाँ 'रामरा या रामरो घोडो' कहेंगे। इस क्षेत्रके दक्खिन-पच्छिममे गुजरातीका 'नो' क्षेत्र है जहाँ 'रामना घोडो' कहते हैं। 'नो' क्षेत्रके दक्खिनमे कोकण-तक और पच्छिममे विदर्भ तथा नागपुर और उसके आगे-तक मराठीका 'चा' क्षेत्र है जहाँ 'रामचा घोडा' कहते हैं। फिर बँगला, उडिया और असमीका 'एर' क्षेत्र है जहाँ 'रामेर् अश्च' हो जाता है। इस प्रकार आर्य बोलियोंके सात वर्ग हैं—का, दा, जो, नो, चा, रा और एर,

इस ढंगसे आर्य बोलियोंका बँटवारा ठीक और सीधे समझमे आ सकता है। श्री चाटुर्ज्याजीने उत्तरामे सिन्धी और पंजाबीका एक वर्गमे रख दिया। पर सिन्धी और पंजाबीका कोई मेल ही नहीं है। ऐसे ही राजस्थानी और हिन्दीकी बनावटमे तो ढगल और पिगलवालोने ही भेद बनाकर रख दिया था, फिर उनको बीचकी बोलियोंके साथ कैसे रक्खा जा सकता है।

उर्दू : कुछ लोग उर्दूको हिन्दीसे अलग मानते हैं। पर जैसे अरबी लिखावटमे आ जानेसे फारसीको भी लोग भारतीय भाषाओसे अलग समझने लगे वैसे ही फारसी लिपिमे लिखी जानेके कारण उर्दू भी

पराई समझी जाने लगी। यदि इन सबकी लिपि नागरी होती तो यह भेद जो आज समझा जा रहा है वह न होता। हाँ, उर्दूकी बनावटकी पहचानके लिये उसे मुसलमानी नागरी कह सकते हैं जिसमें सज्ञा और विशेषण अरबी और फारसीसे लदे होते हैं।

हिन्दुस्तानी : जहाँतक हिन्दुस्तानीकी बात है वह तो इसी हिन्दीका योरोपीय लोगों-द्वारा दिया हुआ नाम है। गाँधीजी एक हिन्दुस्तानी अवश्य चलाना चाहते थे जिसमें सब बोलियोंकी खिचड़ी हो पर ऐसी बनावटी बोली चल नहीं सकती थी इसलिये वह जहाँकी तहाँ रह गई।

ग्रामीण बोलियाँ : कुछ लोगोंने भूलसे ब्रज और अवधी-जैसी सम्पन्न बोलियोंको ग्रामीण बोलियाँ लिख दिया है। इनमेंसे बाँगरू, जट्ट (नागरीकी देहाती बोली) और भाजपुरीको ग्रामीण मान सकते हैं। पर अब भोजपुरीमें भी अच्छा साहित्य रचा जाने लगा है। इसलिये बाँगरूको छोड़कर ब्रज, कन्नौजी, बुन्देली, अवधी, वधेली, छत्तीसगढ़ी आदि सब साहित्यिक बोलियाँ हैं। उन्हें ग्रामीण या गँवारू कहना ठीक नहीं है क्योंकि उनके भी दो रूप चलते हैं, एक साहित्यका और दूसरा सबकी बोलचालका।

नागरीकी बनावट : हिन्दीकी नागरी बोली जिस रूपमें सबके बोलचाल और कामकाजकी बोली बनी है उसकी अपनी ठेठ बनावट तद्भव की है। उसमें कहा जाता है—‘फुलवारीमें फूल खिले हुए हैं’। पर आजकलकी नागरीमें कहा जाता है—‘उद्यानमें प्रसून विकसित हैं’। अतः नागरी हिन्दीमें अब संस्कृतके तत्सम शब्द लानेकी चाल चल पड़ी है। पर साथ ही जिन-जिन बोलियोंका हमारी बोलियोंसे मेल हुआ उनके भी शब्द हमने अपना लिए, जैसे—अरबी, तुर्की, पश्तो, फारसी, अँगरेजी, पुर्तगाली, डच, और फ्रान्सीसी शब्द। ये सब विदेशी शब्द दो कारणोंसे आए—१ या तो इन बोली बोलनेवालोंका हमपर राज हुआ और २. या इनसे आपसमें व्यापार हुआ। पर इस लेनदेनमें हमने सज्ञा और विशेषण ही अधिक लिए हैं, अपना ढाँचा और अपनी बनावट नहीं बदली। इस बनावटको देखते हुए नागरीके दो तो सच्चे रूप हैं—१. ठेठ (तद्भवनिष्ठ), और २. संस्कृतभरी

(संस्कृतनिष्ठ) और दो बनावटों रूप है—१ उर्दू (अरबी-फारसीनिष्ठ) और खिचड़ी (सर्व-भाषानिष्ठ)। आजकल नागरी संस्कृतनिष्ठ हा चली है।

इस नागरी (मेरठ-मुजफ्फर नगरकी बोली) की साधिन बालियोंमे ब्रज, अवधी, बुन्देलखंडी, मालवी, बघेलखंडी, छत्तीसगढ़ी, बैसवाड़ी, भोजपुरी, मैथिली, पहाड़ी और मगही बोलियाँ आती हैं जिनमेसे कुछका अपना-अपना साहित्य भी है।

मातृ-भाषा हिन्दी : मातृभाषा हिन्दी वही हो सकती है जो हिन्दी-भाषी प्रदेशमे बालक अपनी माँके मुखसे सुनता है। किन्तु मातृ-भाषाका अर्थ क्या है? मच पूछिए तो माता जिस प्रादेशिक या जनपद भाषाका प्रयोग करती है वही भाषा मातृभाषा कहलाती है। उदाहरणके लिये काशीवालोंकी भाषा बनारसी भोजपुरी है। काशी-निवासी किसी हिन्दीके विद्वान्के घर आप जाइए तो आपको देखकर वे कहेंगे—‘नमस्कार! आइए पधारिए। बड़ी कृपाकी आपने। कहिए कैसे कष्ट किया?’ और तत्काल अपने सेवकको पुकारेंगे—‘अरे भगेलुआ! तनी पान तऽ ली आवऽ।’ अर्थात् हम घरमे अपनी प्रादेशिक बोली मातृ-भाषा बोलते हैं किन्तु सामाजिक व्यवहारमे नागरी भाषाका व्यवहार करते हैं। अतः समाजके शिष्टजन जिस भाषामे विचार-विनिमय, काम-काज और लिखा-पढ़ी करते हों, वही भाषा, शिक्षाकी दृष्टिसे मातृ भाषा कहलाती है। अर्थात् यहाँ मातृभाषासे हमारा तात्पर्य उस नागरी भाषासे है जिसके द्वारा हम पंजाब और राजस्थानसे लेकर विहारतकके लोग परस्पर लिख और बोलकर अपने भाव व्यक्त करते हैं, जिसमे हमारे गद्य-साहित्यकी रचना हो रही है, पत्र-पत्रिकाओका प्रकाशन होता है तथा जो विभिन्न शैलियोंमें हमारे समाजके पढ़े-लिखे शिष्टजनकी बोलचाल तथा लिखा-पढ़ीकी भाषा है।

राष्ट्रभाषा : हमारी राष्ट्रभाषाका स्वरूप नागरी भाषाका व्यापक रूप है जिसे कि समूचे भारतमें तथा भारतसे बाहरके भी कुल मिलाकर कमसे कम पैंतीस करोड़ प्राणी बोलते और समझते हैं, जिसमे देश-भेदके अनुरूप सन्ना, विशेषण आदिके लिये तत्तत्प्रदेशीय शब्दोंका

प्रयोग होता रहता है ।

राष्ट्रभाषा हिन्दी : देखा जाय तो संस्कृत ही आज भी हमारी राष्ट्रभाषा है जिसे समझनेवाले और बोलनेवाले आज भी कश्मीरसे लेकर लका-तक और सीमाप्रान्तसे लेकर ब्रह्मातक मिलेंगे । अतः हमारी राष्ट्रभाषाकी पहली पहचान तो यह होगी कि उसमें अधिकांश शब्द संस्कृतके तत्सम या तद्भव हो अर्थात् वह संस्कृत-निष्ठ हो जिससे वह भारत भरमें समझी जा सके । नागरी भाषाकी मूल प्रकृति तो वास्तवमें तद्भवात्मिका है किन्तु विभिन्न अन्य भारतीय भाषाओंका प्रयोग करनेवालोंके लिये नागरीके तद्भव शब्दोंकी अपेक्षा तत्सम संस्कृतके शब्द अधिक सुगम और बाधगम्य होंगे ।

दूसरी महत्त्वकी बात यह भी है कि राष्ट्रभाषा उसी प्रदेशकी भाषा हो सकती है जिसमें राज-क्षेत्र या धार्मिक क्षेत्र हो ।

तीसरी बात यह है कि घने बसे हुए उत्तर प्रदेशके जो लोग व्यवसाय और नौकरीके लिये भारतमें और भारतके बाहर प्रदेशोंमें मौरिशस, ट्रीनीडाड, डच गाइना, ब्रिटिश गाइना, नैटाल और दक्षिण अफ्रीका आदि देशोंमें गए हैं उनकी भी व्यवहार-भाषा नागरी ही है और वे भारतसे नागरीकी पोथियाँ मँगाकर अपने बच्चोंको नागरी ही पढ़ाते हैं ।

चौथी बात यह है कि राष्ट्रभाषा वह होनी चाहिए जिसे अधिकांश लोग बोल या समझ सकें । अतः व्यापक रूपसे नागरी ही एक ऐसी भाषा है जिसे हिमालय और भारतीय सागरके बीच रहनेवाले लगभग पैंतीस करोड़ नर-नारी किसी न किसी रूपमें बोलते और समझते हैं ।

विदेशी शब्दोंका पाचन : कुछ लोगोंका कहना है कि जो विदेशी शब्द हमारी भाषामें अति प्रचलित (आम फहम) होकर आ गए हैं उन्हें चलाते रहना चाहिए । यह प्रस्ताव इस संशोधनके साथ स्वीकार किया जा सकता है कि जो विदेशी शब्द अपनी विदेशी प्रकृति छोड़कर हमारी भाषाकी प्रकृति ग्रहण करके जनसाधारणकी भाषामें आत्मसात् कर लिये गए हैं उनका प्रयोग चलाए रखना चाहिए । इस सम्बन्धमें स्पष्ट रूपसे यह नियम समझ लेना चाहिए कि जिस वस्तु,

भाव या क्रियाके लिये हमारी भाषामे शब्द न हो, केवल उन्हीं वस्तुओं, भावों, या क्रियाओंका बोध करानेवाले विदेशी शब्द अपनी भाषामे इस प्रकार मिलाए जायँ कि उनका रूप-संस्कार और ध्वनि-संस्कार हमारी भाषाकी प्रकृतिके अनुकूल हो। यदि हम अति प्रचलित विदेशी शब्द मिला लेनेकी छूट दे दें तो अनधिकारी लोग अरबी, फारसी और अँगरेज़ीके न जाने कितने शब्दोंका व्यवहार करने लगें, जिससे ऐसे नागरी या संस्कृत शब्दोंका व्यवहार रुक जायगा जो विदेशी शब्दोंकी अपेक्षा अधिक, सरल, मधुर तथा सुबोध है। अतः नागरीमे केवल हिन्दीके सर्वबोध्य देशी, तद्भव अथवा संस्कृतके तत्सम शब्दोंका ही प्रयोग हो और केवल वे ही विदेशी शब्द स्वीकार किए जायँ जिनका उचित सर्वबोध्य पर्याय हमारी भाषा या संस्कृतमे न हो जैसे—कोट, टिकट, बटन, मस्जिद, रेल आदि और पारिभाषिक शब्द केवल संस्कृतसे ही लिए जायँ।

हिन्दीकी विभिन्न सीमाएँ—हिन्दी शब्द बड़ा व्यापक है। वास्तवमे 'हिन्दी' उस भाषा-समूहका नाम है जो आर्यावर्तमे बोली जाती है किन्तु आज उसका प्रयोग शिष्ट और सामाजिक व्यवहारमे आनेवाली उस 'नागरी'के लिये होता है जिसे लोग 'खड़ी बोली' के नामसे पुकारनेकी व्यापक भूल करते हैं। नागरी भाषामे लिखी जानेके कारण उसका नागरी नाम वैसे ही सार्थक है जैसे बँगला लिपिमे लिखी जानेवाली बँगला भाषाका। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो खड़ी, पड़ी, टेढ़ी और सीधी बोली किसी भाषाका नाम नहीं हुआ करता। भाषाका नाम या तो उस भूभागसे संबद्ध होता है जहाँ वह बोली जाती है जैसे—मराठी, गुजराती, बँगला, पंजाबी आदि, या उस भाषाके लक्षणके आधारपर, जैसे बिगड़ी हुई भाषाको अपभ्रंश, स्वच्छ मँजी हुई भाषाको संस्कृत और नागरिको तथा शिष्ट व्यक्तियों-द्वारा बोली जानेवाली भाषाको नागरी। इस प्रकार अब हम 'नागरी'को सचमुच 'हिन्दी' कह सकते हैं क्योंकि वह हिन्दकी भाषा हो गई है।

इस ऊपर कह चुके हैं कि हिन्दी उस भाषा-समूहका नाम है जिसके

अन्तर्गत पंजाबी, राजस्थानी, ब्रज, अवधी, मैथिली, भोजपुरी, मगही, बुन्देलखड़ी, छत्तीसगढ़ी तथा उर्दू आदि भाषाएँ ओर शैलियाँ आती हैं। जिस शैलीका नाम आजकल उर्दू है वह भी पहले 'हिन्दी' या 'हिन्दवी' ही कहलाती थी, पर दिन-दिन बढ़नेवाले साम्प्रदायिक विद्वेषने हिन्दीकी इस शैलीमें अरबी, तुर्की, फारसी, आदि सेमेटिक भाषाओंके शब्द वीरे-वीरे खपाकर उसे हिन्दीकी प्रतिद्वन्द्विनी भाषाका रूप दे दिया है। फिर भी उर्दूके व्याकरणकी बाँध देखते हुए जानकाराके निकट यह हिन्दी (नागरी) ही जानी और मानी जायगी। इस प्रकार हमारी बोलचालका माध्यम बनी हुई 'वर्तमान नागरी भाषा' वह भाषा है जिसका सस्कृतसे अविच्छेद्य सवय बना हुआ है, जिसके क्रियापदोंका अपना विशिष्ट लोकव्यवहृत रूप स्थिर होकर साहित्य और लोकव्यवहारमें प्रयुक्त होता है, जिसमें देशी उपसर्गों और प्रत्ययोंके साथ-साथ सस्कृत प्रत्ययों और उपसर्गोंका प्रयोग होता है, जिसमें सज्ञा और विशेषण विशेषतः सस्कृतके तत्सम और तद्भव होते हैं और जिसमें उन विदेशी शब्दोंका भी नागरीकी ध्वनि और रूपके अनुसार स्वीकरण हो गया है जिनका पर्याय नागरी और सस्कृतमें नहीं है और जिनका पर्याय सस्कृतके आधारपर बनानेसे उन विदेशी शब्दोंके ठीक ठीक भावका बोध होनेमें बाधा या भ्रान्ति होनेकी संभावना हो सकती है।'

नागरी भाषा—यही 'नागरी' राष्ट्रीय दृष्टिसे हमारी राष्ट्रभाषा और मातृभाषा है भले ही हम अपने घरोंमें ब्रज, अवधी, छत्तीसगढ़ी या भोजपुरी आदि उपभाषाओं या प्रादेशिक बोलियोंका प्रयोग करते हों। अतः राष्ट्रीय दृष्टिसे देवनागरी लिपिमें लिखी जानेवाली नागरी भाषाको ही अब व्यापक रूपसे राष्ट्रभाषा हिन्दी कहा जाने लगा है।

प्राचीन भारतीय आर्य भाषाका समय

(अतिरिक्त ई० पू० से लगभग ३ सहस्र ई० पू० तक)

बहुतस लोगोंने योरोपीय लेखकोंके आधारपर प्राचीन भारतीय आर्य भाषाका समय १५०० ई० पू० से ५०० ई० पू० तक माना है।

यह सभी मानते हैं कि इस प्राचीन आर्य भाषाका प्रमाण ऋग्वेद ही है। किन्तु ऋग्वेद कब रचा गया इसके सबधमे बहुतसे मत हैं। लोकमान्य टिळकने माना है कि 'बहुत सी ऋचाएँ २७ सहस्र ई० पू० मे प्रकट हुई', किन्तु यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि वैदिक मन्त्रद्रष्टा ऋषियोने सबसे पहले कब मन्त्रोके दर्शन किए। इसमे कोई सदेह नहीं कि शौनक ऋषिने जो संहिता सग्रह की थी वह अवश्य कुछ पीछेकी है किन्तु उसका भी समय निश्चित नहीं है।

वैदिक संस्कृत और वैदिक प्राकृत—यह तो निश्चित है कि ऋग्वेदकी भाषा वाक्सिद्ध आर्योंकी भाषा रही होगी किन्तु उसके साथ-साथ जन साधारणकी भी एक भाषा चलती रही होगी। यही वैदिक-प्राकृत थी। जिस समय वैदिक संस्कृत चल रही थी, उसी समय वैदिक प्राकृत भी चलती थी जिसमे स्त्रियों, बालक, अशिक्षित तथा उनके सेवक बोलते थे। उस प्राकृतमे भी उतनी ही ध्वनियाँ थी जितनी संस्कृतमे, क्योंकि स्वयं पाणिनिने अपनी 'शिखा' मे लिखा है—

त्रिपष्ठिश्चतुषष्टिर्वा वर्णाः शम्भुमते मताः ।

संस्कृते प्राकृते चापि स्वयं प्रोक्ताः स्वयम्भुवा ॥

[शिवजीके मतसे संस्कृत और प्राकृत दोनोंमे तिरसठ या चौंसठ वर्ण हैं ।]

अतः आजकल जो लोग मानते हैं कि संस्कृतके पश्चात् प्राकृत हुई और प्राकृतमे पहुँचकर संस्कृतकी कुछ ध्वनियाँ लुप्त हो गई, ये दोनों बात भ्रामक है। उस समय देशी भाषाएँ तो न जाने कितनी थीं पर प्राकृत वह संस्कृत थी जिसे बोलनेका प्रयत्न करते हुए संस्कृतसे अनभिज्ञ लोग व्याकरण और उच्चारण बिगाडकर बोलते थे। भरतने अपने न्याय्य शास्त्रमे स्पष्ट लिखा है—

एतदेव विपर्यस्तं संस्कार-गुणवर्जितम् ।

विज्ञेयं प्राकृतं पाठ्यं नातावस्थान्तरात्मकम् ॥

[यही (संस्कृत) कुछ उलट-पलटकर, संस्कार (व्याकरण तथा उच्चारण) से रहित करके, अनेक अवस्थाओं (देश-भेद तथा व्यक्ति-भेद) के अनुसार अनेक रूपों में बोली जाय तो प्राकृत बन जाती है ।]

इतना ही नहीं, आर्यों के शत्रु दस्युओं की भी अपनी भाषा थी किन्तु वह क्या थी यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता । जिस सुव्यवस्थित व्याकरण-सिद्ध भाषा का ज्ञान ऋग्वेद में लिखा है उससे स्पष्ट है कि उतनी प्रौढ़, प्राञ्जल, सुव्यवस्थित तथा व्याकरण-सिद्ध भाषा कई सहस्र वर्षों की प्रगाढ़ तपस्या का परिणाम था । उस प्रकार की दार्शनिक और पारिभाषिक शब्दावली, विज्ञान के विभिन्न तत्त्वों का सूक्ष्म निरूपण, ज्योतिष, संगीत, आयुर्वेद, आदि अनेक शास्त्रों का विस्तृत, सटीक तथा सूक्ष्म परिचय इस बात का प्रमाण है कि आर्यों ने केवल भाषा ही सिद्ध नहीं की थी वरन् लौकिक और पारलौकिक ज्ञान की पूर्णता सिद्ध करके उनके वर्णन की शब्दावली भी निश्चित कर ली थी । वैज्ञानिक और दार्शनिक विषयों का इतना अधिक इतना प्रौढ़ ज्ञान सौ दो सौ वर्षों में नहीं हो सकता । अतः वैदिक संस्कृत निश्चय ही कई सहस्र वर्ष पहले पनप चुकी थी ।

योरप इस बात का प्रत्यक्ष प्रमाण है कि कई सौ वर्षों के संस्कार के पश्चात् भी अभी तक वहाँ की भाषाएँ न तो पूर्ण रूप से स्थिर हो पाईं न उनमें इतना शब्द-भाण्डार ही आ पाया जितना वैदिक संस्कृत में था । अतः प्राचीन भारतीय आर्य भाषा के सम्बन्ध में इतना ही कहा जा सकता है कि प्राचीन भारत में चाहे जितनी भी भाषाएँ रही हों, किन्तु त्रिसप्त-सिंधु के शिष्ट तथा पठित आर्यों की तो भाषा संस्कृत रही, और शेष लोग देशी भाषाएँ प्रयोग में लाते रहे । इन आर्यों की व्यवहार की वह ठेठ बोली ही प्राचीन तथा भारतीय आर्य-भाषा थी, जिसका रूप पाणिनि से पूर्व ब्राह्मण और सूत्र ग्रन्थों की भाषा के तुल्य था और जो वैदिक संस्कृत से कुछ थोड़ी-सी परिवर्तित यद्यपि है । भी उसमें प्रयोग तो वैदिक शब्दावली का हुआ है किन्तु व्याख्या का ढग और उसकी भाषा थोड़ी बदली हुई है । पाणिनि से बहुत पूर्व इन्द्र और व्याधि आदि अनेक वैयाकरणों का भ

परिचय मिलता है, जिन्होंने समय-समयपर सस्कृत भाषाको बॉधनेका प्रयत्न किया था। यह भी इस बातका प्रमाण है कि सस्कृत इतनी प्रौढ और व्यवस्थित भाषा हो गई थी कि शिष्ट लोगोमे उसका व्यापक प्रयोग हो चला था और उसके अगणित व्याकरण बन चुके थे।

देशी भाषाएँ—यद्यपि आर्योंके व्यापक प्रभुत्वके कारण आर्य-शासित प्रदेशोमे शिष्टजन तो सस्कृतका ही व्यवहार करते थे किन्तु उसके साथ-साथ भारतके विभिन्न प्रदेशोमे कुछ जन-भाषाएँ भी चलती रहीं। ये देश-भेदसे अर्यान् पर्वत, नदी, मरुभूमि आदिकी बाधाओके कारण अलग रहनेवाली अलग-अलग जातियाँके मडलोमे पारस्परिक व्यवहारके लिये बोली जाती रहीं। इस प्रकार मगधमे मागधी, शूरसेनमे शौरसेनी, महाराष्ट्रमे महाराष्ट्री, उत्तर-पश्चिमी सीमान्तपर पेशाची आदि भाषाएँ बोली जाती रहीं। ये विभिन्न प्रदेशोके लोग अपने उच्चारणके अनुसार जिस प्रकार सस्कृत बोलते थे उसे ही प्राकृत वैयाकरणोने प्राकृत कहकर संबोधित किया है। इसका यह अर्थ नहीं कि ये प्राकृत उन देशोकी भाषाएँ थीं। इसका शुद्ध तात्पर्य यह है कि सस्कृत ही सगूण आर्य-भारतकी राष्ट्रभाषा और शिष्टजन-भाषा थी जिसे विभिन्न प्रदेशोके अपठित लोग अपने उच्चारणके अनुसार ढालकर बोलते थे। उदाहरणके लिये नागरीमे कहते हैं—

‘घोडा सडकपर भडककर अड गया’।

इसे बिहारमे कहेंगे—

‘घोरा सरकपर भरककर अर गया।’

यह नागरीका प्राकृत हो गया। इसी प्रकार ‘रामने दसरथसे कहा’ नागरी वाक्य है। इसे पूर्वी हिन्दीवाले कहेंगे—राम दसरथसे कहे। यह प्राकृत है। इसके विपरीत ‘घोरा सरकिया पर भरकके अरक गयल।’ और ‘राम दसरथसे कहलन्’ ये देशी रूप हैं।

अतः विभिन्न प्राकृतोका अर्थ यही है कि विभिन्न प्रदेशोके लोग

अपने उच्चारणके अनुसार सस्कृतको उन-उन रूपमें बोलते थे । भारतमें भी जो अनेक जातियाँ आईं वे भी अनेक शब्द साथ लेती आईं और प्राकृत भाषाओंकी सख्यामें योग देती रहीं ।

पीछे बताया जा चुका है कि आर्य भाषाओंकी तीन शाखाएँ मानी गई हैं—ईरानी, द्रव्य और भारतीय । आर्य शाखाकी भारतीय भाषा सबसे प्रमुख रूपसे भारतमें बोली जाती है । इसे कुछ आचार्योंने तीन कालोंमें बाँट दिया है—

१. प्राचीन भारतीय आर्य भाषा [१५०० ई० पू० से ५०० ई० पू०]

२. मध्यकालीन आर्य भाषा [५०० ई० पू० से १००० ई० तक]

३. आधुनिक आर्य भाषा [१००० ई० से वर्तमान काल-तक]

इन तीनों कालोंकी आर्य भाषाओंका विवरण उन्होंने इस प्रकार दिया है ।

प्राचीन भारतीय आर्य भाषा—इसके अन्तर्गत वैदिक साहित्य, पुराण तथा काव्योंकी सस्कृत (क्लासिकल सस्कृत) आती है । इसके प्राचीनतम रूप ऋग्वेदकी ऋचाओंमें, ब्राह्मण, आरण्यक और उपनिषद् आदिमें प्राप्त होते हैं । सूत्रकालमें पहुँचकर यह भाषा परिवर्तित हो गई क्योंकि साधारण जनता वेद समझनेमें असमर्थ होने लगी । धीरे धीरे वैदिक सस्कृतके पश्चात् लौकिक सस्कृत भी लोगोंके मुँहमें पडकर बिगड़ गई । उसे ठीक करनेके लिये पाणिनिने अष्टाध्यायीकी रचना की तथा अन्य वैयाकरणोंने भी ऐसा ही प्रयत्न किया । बुद्धके समय तक अर्थात् छह सौ ई० पू० के लगभग-तक भारतके विभिन्न प्रदेशोंमें अलग-अलग प्राकृत बने गये । इन विद्वानोंके पौराणिक तथा काव्य-सस्कृतको कृत्रिम या बनी हुई भाषा माना है । यही भाषा साहित्यिक और शिष्ट लोगोंकी भाषा थी । इसके अतिरिक्त जनता या प्राकृत लोगोंकी भाषा प्राकृत नामसे चल चुकी थी किन्तु साहित्यमें सस्कृतका ही बोलबाला था । इसका परिणाम यह हुआ कि सभी प्राकृतों तथा दक्षिणकी आर्येतर भाषाओंने भी सस्कृतके

बहुतसे शब्द ले लिए और सस्कृतने भी उनके बटुनसे शब्द स्वीकार कर लिए। सस्कृत साहित्य इतना प्रौढ़, इतना दीर्घजीवी रहा कि ऋग्वेद-कालसे लेकर आज तक उसकी वारा अक्षुण्ण बनी रही और वह हमारे सस्कारोमे, कथा आदिमे ज्योकी त्यो जीवित रही।

इस सस्कृत भाषाकी तुलना यदि मूल हिन्द योरोपीय भाषासे की जाय तो प्रतीत होगा कि सस्कृतमे (जिसमे वैदिक सस्कृत भी सम्मिलित है)—

क. स्वरोकी सख्या कम हो गई।

ख. 'लृ'का प्रयोग केवल एक 'कलृप' शब्दमे रह गया।

ग. चवर्ग और टवर्गकी ध्वनियाँ बढ़ गई।

घ. तीन कवर्ग (क, क, क्व) के बदले एक कवर्ग रह गया।

ङ. स्पर्श वर्णों (क से म तक) के प्रत्येक वर्गमे एक-एक अनुनासिक ड, ङ, ण, न, म जोड़ दिए गए।

च. उदासीन स्वर लुप्त हो गया और उसके बदले इ का प्रयोग होने लगा।

छ. 'श् ष्' दो नए ऊष्म बन गए।

ज. ह् की ध्वनि भी प्रयोगमे आने लगी।

सस्कृतमे कुछ और भी विशेषताएँ थीं। जैसे—

क. ऐ औ दोनो क्रमशः 'आइ' और 'आउ' बोले जाते थे।

ख. शब्दोमे व्यजनोका लोप नहीं होता था जैसा पीछे होने लगा।

ग. शब्दोमे धातुओका अर्थ पहले सुरक्षित था, पीछे चलकर लौकिक सस्कृतमे कुछ-कुछ अर्थ-परिवर्तन होने लगा।

घ. स्वराघात यद्यपि सगीतके समान था किन्तु वह भी समाप्त हो रहा था।

ङ. तीन लिंग, तीन वचन और आठ कारक थे।

च. रूप-रचना बहुत जटिल और बड़ी अनियमित थी किन्तु काव्य-सस्कृतमे यह जटिलता कुछ कम हो गई।

छ. वाक्यमे कोई भी शब्द कहीं भी रक्खा जा सकता था।

ज मूलशब्दमें उपसर्ग न लगकर वाक्यमें कहीं भी रक्खे जा सकते थे ।

मध्यकालीन आर्य-भाषा

(५०० ई० पू० से १००० ई० पू० तक)

आधुनिक आचार्योंने कहा है कि बहुत पहलेसे ही कुछ जन-भाषाएँ भी साहित्यक रूप धारण कर चुकी थीं । इस समय आर्य भाषाएँ बोलचालमें ढलते-ढलते बहुत सरल हो चुकी थी । ध्वनियोमें भी बहुत परिवर्तन हो गए । इसलिये इस कालको लोग तीन भागोंमें बाँटते हैं—

१. प्रथम काल ५०० ई० पू० से १ ई० पू० तक । (पालि आदि)

२. द्वितीय काल १ ई० पू० से ५०० ई० तक ।

३. तृतीय काल ५०० ई० से १००० ई० तक ।

प्रथम कालकी भाषाके अन्तर्गत लोग पालि और अशोकके शिला-लेखोंकी प्राकृत मानते हैं । विन्डिश, गाङ्गर, राइ डैविस आदि विद्वानोंने पालिको उस समयकी राष्ट्रभाषा माना है और इसे कोशलकी बोलीपर आधारित माना है । साधारणतः यह अर्द्धभाषाकी बोली मानी जाती है । किन्तु कुछ लोगोंने विन्डिश आदि विद्वानोंका मत मानकर इसे कोशलकी भाषाका रूप माना है ।

पालि

पालिके सम्बन्धमें बड़ा भारी भ्रम है । यह अत्यन्त कृत्रिम भाषा है जिसे बुद्धने स्वयं अपनी बुद्धिसे बनाया था । बुद्धने अपना धर्म चलानेके लिये सस्कृतकी प्रतिद्वन्दिनी भाषाके रूपमें यह भाषा चलाई थी । वास्तवमें जितना कुछ बुद्धने कहा है केवल वही 'पालि' माना जाता है जैसा कि सिंहलसे प्राप्त हुए लेखोंमें मिलता है, जहाँ कहा गया है—

पालिमत्त इधानीत्त न तु अट्ठकथा इधा ।'

[सिंहलमें पालि अर्थात् बुद्ध-वचन ही लाए गए थे । उन वचनोंपर किए गए भाष्य या अर्थ-कथा (अट्ठकथा) नहीं ।] यद्यपि बुद्ध-वचन और अर्थकथा दोनों ही एक भाषामें हैं जो मागधी, कोशली और सस्कृतका बड़ा विचित्र रत्नगड्ढा है । वह इतनी कृत्रिम भाषा थी कि

न उसकी कोई परम्परा चली, और न बौद्ध साहित्यके अतिरिक्त उसमें कोई साहित्य ही रचा गया। एक बार बुद्धके पट्टशिष्य आनन्दने बुद्धसे कहा भी था कि 'आप अपने वचनोको संस्कृतमें अनूदित करनेकी आज्ञा दे दीजिए।' किन्तु बुद्धने कहा 'कि मैं बम्हण भाषा (संस्कृत) में अपने वचन नहीं सुरक्षित करना चाहता।' इतनी उन्हे ब्राह्मणोंसे चिढ़ थी। कान्चायन (कात्यायन) ने अपने पालि-व्याकरणमें लिखा भी है—

‘ततो बुद्ध वचनमिह’

[पालि केवल बुद्धके वचनमें ही है।]

इसके अतिरिक्त जातको और अर्थकथा (अट्ठकथा)-वालोंने भी उसी कृत्रिम भाषाका अनुकरण किया। तात्पर्य यह है कि पालि किसी भाषाका नाम नहीं है। पालि केवल उस साहित्यको कहते हैं जो बुद्धका वचन माना जाता है। अतः पालिको प्रथम कालकी अलग भाषा मानना भूल है।

पालि भाषा वास्तवमें किसी प्रदेशकी भाषा थी या नहीं और यदि थी तो कब और क्यों उसका नाम 'पालि' पड़ा, इस सबमें अनेक अटकलें लगाई गई हैं। 'पालि' शब्दका सबसे पहला व्यापक प्रयोग हमें बुद्धघोषकी अट्ठकथाओंमें चौथी या पाँचवीं शताब्दी ईसवीमें मिलता है। बुद्ध-घोषने भी 'मूल त्रिपिटक' या बुद्ध-वचनके अर्थमें ही 'पालि' शब्दका प्रयोग किया है। जहाँ उन्होंने त्रिपिटकके किसी अंशको प्राचीन अर्थकथासे भिन्न दिखानेके लिये उद्धृत किया है वहाँ उसे 'पालि' कहा है। उन्होंने पाठान्तरका निर्देश करते हुए भी लिखा है—

‘महच्चा इति पि पालि’।

[‘महच्चा’ भी पाठ है।]

यहाँ इसका अर्थ 'पाठ' है। आचार्य बुद्धघोषके पूर्व लकामे जो ग्रन्थ चौथी शताब्दीमें रचे गए उन्होंने भी बुद्ध-वचनके अर्थमें ही 'पालि' शब्दका प्रयोग किया है।

कुछ आधुनिक विद्वानोंने पालि शब्दकी निरुक्ति इस प्रकार की है—

१ बुद्धघोषकी अट्ठकथाओंमें पालि शब्दका प्रयोग बुद्धवचन

या मूल त्रिपिटकके अर्थमें आया है अतः बुद्धवचनको ही 'पालि' कहते हैं। 'पालि' शब्दका प्राचीनतम रूप हमें 'परियाय' मिलता है जिसका प्रयोग त्रिपिटकमें बहुत बार कहीं 'धर्म' शब्दके साथ और कहीं अकेले आया है जैसे—

‘को नाम अयं भन्ते धम्म परियायो ति’

यहाँ 'परियाय' शब्दका अर्थ बुद्धका उपदेश है। पीछे चलकर 'परियाय' शब्दका रूप बिगड़कर 'पलियाय' हो गया। अशोकके प्रसिद्ध भात्रू शिलालेखमें 'पलियाय' शब्दका प्रयोग इसी अर्थमें मिलता है। धर्मराजने मगधके भिक्षुसचको कहा है—‘बुद्धवचनको सुनो और उसका पालन करो’ यहाँ 'पालि' शब्दका अर्थ पालन करना है।

२. भिक्षु सिद्धार्थका मत है कि 'पालि' शब्द सस्कृतके पाठ शब्दसे इस प्रकार बना है—पाठ, पाड, पार, पाल, पालि। 'पाठ'से पालि शब्दका विकास इस प्रकार चला कि पहले ब्राह्मण लोग वेदके पाठके लिये 'पाठ' शब्दका प्रयोग करते थे अतः जब महाशाल ब्राह्मण आकर बौद्ध मतमें प्रविष्ट हुए तो उन्होंने वेदके लिये प्रयुक्त होनेवाले इस शब्दको बुद्ध-वचनके लिये प्रयोग करना प्रारम्भ किया। वही 'पाठ' शब्द भिक्षु-सघमें आकर 'पाल' हो गया क्योंकि सस्कृतके सभी मूर्धन्य व्यञ्जन (ट, ठ, ड, ढ, ण) पालि और प्राकृतमें 'ल' हो जाते हैं इसीमें ह्रस्व 'इ'का आगम होनेसे 'पालि' हो गया।

३. पंडित विधुशेखर भट्टाचार्यका मत है कि 'पालि' शब्द सस्कृतके 'पक्ति' शब्दका पर्याय है। प्रसिद्ध पालिकोष “अभिधानपदीपिका” (१२ वीं शताब्दि)में पालि शब्दका अर्थ बुद्ध-वचन भी दिया है और पक्ति भी। 'पालि' साहित्यमें 'अम्बपालि' और 'दन्तपालि' जैसे प्रयोग भी 'पक्ति'के अर्थको ही व्यक्त करते हैं।

४. जर्मन विद्वान् डा० मैक्स वैलेसरने सन् १६२४ और २५ में 'पालि'को पाटलि या पाडलिपुत्रकी भाषा कहकर 'पालि' मान लिया।

कुछ लोगोंने पल्लि (गाँव) शब्दसे भाषाकी उत्पत्ति बताकर उसे आभीण भाषा बताया है। कुछ लोगोंने प्राकृत, पाकट, पाउड, पाअल और

‘पालि’के क्रमसे प्राकृतसे पालिकी व्युत्पत्ति की है। कुछ लोगाने सङ्कृतके प्रालेय या प्रालेयक (पडोसी) शब्दसे पालिकी उत्पत्ति बताई।

अभिधानपदीपिकाका ‘पालि’ शब्द लेकर कुछ विद्वानोंने ‘बुद्ध-वचन’ और ‘पक्ति’को समानार्थी मानकर उसकी व्युत्पत्ति की है—पा, पालेति, रक्खतीति पालि अर्थात् जो पालन करती हो, रक्षा करती हो वह पालि है। अर्थात् जो बुद्ध-वचनका पालन करनी हो और रक्षा करती हो अर्थात् त्रिपिटकके रूपमें जो भाषा बुद्ध वचनका पालन और रक्षण करती हो उसे ‘पालि’ कहते हैं। किन्तु पालिका अर्थ आज भाषाके रूपमें ही लिया जाता है।

पालि कहाँकी भाषा थी ?—सिंहलवाले ‘पालि’को मागधी या मगधकी भाषा मानते हैं। किन्तु सब विद्वान उससे सहमत नहीं हैं। राइ डेविसका मत है कि ‘छठी या सातवीं शताब्दि ई० पू०में कोशल प्रदेशमें यह भाषा बोली जाती थी। यही भगवान बुद्धकी मातृभाषा थी क्योंकि उन्होंने कोशलमें ही जन्म लिया था और अपने प्रारम्भिक उपदेश भी इसी प्रदेशमें दिए थे। उनका अधिकांश जीवन भी इसी प्रदेशमें बीता था और भगवान बुद्धके परिनिर्वाणके पश्चात् १०० वर्षके भीतर ही प्रधानतः कोशल प्रदेशमें ही उनके उपदेशोंका संग्रह किया गया।

वेस्टरगार्ड और ई० कूहनका मत है कि ‘पालि’ उज्जयिनीकी बोली थी क्योंकि गिरिनारके अशोकके शिलालेखसे इसका सबसे अधिक साम्य है। कुमारपाल महिन्दने लकामे बौद्ध धर्मका प्रचार किया और वहाँ ‘पालि’ अर्थात् ‘त्रिपिटक’ ले जाकर पहुँचाया। यह कुमारपाल उज्जयिनीका था। अतः उसने वहाँकी मातृभाषामें ही त्रिपिटक पहुँचाया होगा। आर० ओ० फ्रैकका मत है कि पालि भाषाका उद्गम विन्ध्य प्रदेशमें हुआ। विन्ध्य प्रदेशसे ही लोग लकामें जाकर बसे और वहीं धर्म-प्रचार किया। ई० मूलर और डा० ओल्डनबर्गका मत है कि ‘पालि’ भाषा कलिंगकी भाषा थी। उनका कहना है कि लकाके पडोसी होनेके कारण शताब्दियों-तक कलिंगमें ही लकामें धर्मापदेशका काम होता रहा।

सब विवादोंका निष्कर्ष विद्वानोंने यही निकाला कि 'पालि' मगध देशकी भाषा थी।' गायरने यही माना है कि पालि भाषा मागधीका ही रूप है जिसमें भगवान् बुद्धने उद्देश दिए थे। यह भाषा किसी जनपद विशेषकी बोली नहीं थी वरन् सभ्य समाजमें बोली जानेवाली सर्व-सामान्य भाषा थी जिसका विकास बुद्धसे बहुत पहलेसे हो रहा था। यद्यपि भगवान् बुद्ध मगध देशके नहीं थे किन्तु उनका जीवन कार्य अधिकांश वहीं सम्पादित हुआ। अतः मागधीकी छाप अवश्य उनपर पड़ी होगी। इसलिये उनकी भाषा मागधी ही कही जा सकती है।

पंडित बटुकनाथ शर्माजीने लिखा है—'निःसंदेह यह उस समयमें मगधमें उपयुक्त होनेवाली कोई भाषा है। भगवान् बुद्ध मागध (?) थे। मगधदेशमें उनका जन्म हुआ यह सर्वत्र विश्रुत ही है। यही उनकी भाषा मागधी थी। परन्तु यह मागधी वह मागधी नहीं है जिसका प्राकृत व्याकरणमें उल्लेख है क्योंकि यह अर्वाचीन है और वह अति प्राचीन। दोनोंका भेद बतानेके लिये बुद्ध-प्रयुक्त मागधीको बौद्ध मागधी कहा जाता है। यही बौद्ध मागधी मूल ग्रन्थकी भाषा होनेके कारण बादमें 'पालि' नामसे प्रसिद्ध हो गई।' 'पालि' शब्दका प्रयोग मूल ग्रन्थके अर्थमें कैसे होने लगा, इस सबबमें शर्माजीका अनुमान है कि 'कालक्रमसे बौद्ध-वचन विस्मृति-पथमें आने लगे। तब बौद्ध उन्हें सुरक्षित रखनेकी ओर ध्यान देने लगे और मूल ग्रन्थ तथा उसके अर्थ और उसकी भाषा दोनोंको अलग घोषित करनेके लिये 'पालि' शब्दका व्यवहार करने लगे।'

श्रीमुनीतिकुमार चाटुर्ज्याका मत है कि 'बुद्धदेवके समयतक पूर्वीय भाषा वैदिक तथा लौकिक दोनोंसे ही भिन्न रूपमें विकसित हो चुकी थी और वह स्वतंत्र भाषा समझी जाने लगी थी। जब भगवान् बुद्ध तथा महावीरने अपना दार्शनिक आन्दोलन—वैदिक बलि-प्रदान आदि प्रथाओंके प्रतिकूल—छेड़ा तो उन्होंने संस्कृतका आश्रय नहीं लिया। वे एक ऐसी भाषाका आश्रय लेना चाहते थे जिसमें उनके विचार जनसाधारण तक पहुँच सकें। अतएव उन्होंने आर्य

भाषाके इस पूर्वीय रूपको पकड़ा जो उस समय पूर्वोत्तरप्रदेश तथा बिहारमें प्रचलित था। भगवान् बुद्ध तथा महावीरने जब अपना उपदेश उस पूर्वीय भाषा (ईस्टन डायलेक्ट) में दिया था तब उसे साहित्यिक रूप प्राप्त हो चुका था। पालिसे पूर्वकी भाषाके सबधमें यह मत लेवी, ल्यूडर्स आदि विद्वानोंका है। इसके बाद पालिका समय आता है। मध्यकालीन आर्य भाषाओंकी तीन अवस्थाएँ हैं जिनमें पालि, प्राकृत तथा अपभ्रंश आती है। पालिके विषयमें विद्वज्जनोंकी यह वारणा है कि यह मगधकी प्राचीन भाषा नहीं है प्रत्युत इसका संबंध यथार्थमें मध्य देशकी भाषासे है। विद्वान् लोग पालिको पश्चिमी हिन्दीकी पूर्वजाके रूपमें मानते हैं। पहले बुद्ध भगवान्के उपदेश पूर्वीय भाषामें ही थे। बादमें वे पालि भाषामें परिणत किए गए। बुद्धके समय तथा मौर्य राजाओंके कालमें पाटलिपुत्रमें इस पूर्वीय भाषाकी अधिक उन्नति हुई। इसके बाद पालि भाषाका विकास हुआ और यह विकास पश्चिमी हिन्दीके क्षेत्रमें ही हुआ। ईसवी पाँचवीं शताब्दि-तक पालिका वह स्वच्छन्द रूप पूर्ववत् नहीं रह गया। इसमें कृत्रिमता आने लगी और इसपर सस्कृतका प्रभाव पड़ने लगा। इस समय यह भारतवर्ष, सिंहल, ब्रह्मा तथा स्यामकी कृत्रिम साहित्यिक भाषा हो गई, साधारण जनतासे इसका सम्पर्क घटने लगा, अतः इसका ह्रास होना स्वाभाविक था।'

लकाके ए० बी० बुद्धदत्त थेराने 'दि न्यू पालि कोर्स'की भूमिकामें लिखा है—'पालि वह भाषा है जिसमें प्राचीनतम बुद्ध-वचन रचे गए थे। इसकी उत्पत्ति प्राचीन मगधमें हुई जहाँ अशोकका राज्य था और जो अनेक शताब्दियोंतक बौद्ध-विद्याका केन्द्र रहा। पालि तो साहित्यिक सस्कृतसे प्राचीनतर है।' पालिको सस्कृतसे प्राचीन मानना तो अत्यन्त निराधार अप्रमाणिक और असंगत है।

पालि साहित्य— बुद्धने अपने सब उपदेश मौखिक ही दिए थे। एक बार उनके शिष्य आनन्दने यह भी कहा कि आपके उपदेश सस्कृतमें लिख लिए जायँ। किन्तु बुद्धने 'ब्रह्मण भाषा'में उन्हें लिखनेकी अनुमति

नहीं दी। यह सम्भव है कि जैसे गावीजीके साथ महादेव देसाई उनके सब व्याख्यान या वचन लेख बद्ध करते रहे उसी प्रकार बुद्धके साथ भी कुछ ऐसे लोग रहे हो जो उनके वचन लेखबद्ध करते रहे हो। आनन्दका वचन स्वयं इस बातका प्रमाण है कि उनके वचन लेखबद्ध किए जाते रहे होंगे अन्यथा वे उन्हें संस्कृतमें अर्द्धित करनेकी बात ही क्यों छेड़ते। यह तो निश्चय ही है कि पालि वार्मिक ग्रन्थोंका पिटकके रूपमें लेखन बुद्धके परिनिर्वाणके पश्चात् ईसाकी प्रथम शताब्दिसे पूर्व ही हुआ क्योंकि ईसाकी प्रथम शताब्दिमें लिखे हुए मिलिन्द पन्हो (मिलिन्द प्रश्न) में उन सब ग्रन्थोंका विवरण दिया हुआ है जो उससे पूर्व लिखे जा चुके थे। पालि-ग्रन्थोंका निरन्तर सशोधन भी होता रहा जिसके लिये तीन महासम्मेलन भारतमें और तीन सिंहाल (लका)में हुए। भारतवर्षमें प्रथम सम्मेलन बुद्ध-निर्वाणके पश्चात् अजातशत्रुके समयमें हुआ। दूसरा सम्मेलन कालाशोकके समयमें और तीसरा अशोकके सरक्षणमें। सिंहालमें जो सम्मेलन हुए वे अशोकके पुत्र महेन्द्रके सिंहाल जानेके पश्चात् ईसासे पूर्व हो चुके थे।

विमलाचरण लौने 'पालि साहित्यके इतिहास'में इन ग्रन्थोंका समय विभाजन इस प्रकार किया है—प्रथम काल ४८३से ३८३ ई० पू० तक; द्वितीय काल ३८३से २६५ ई० पू० तक, तृतीय काल २६५से २३० ई० पू० तक, चतुर्थ काल २३० से ८० ई० पू० तक और पंचम तथा अंतिम काल ८० से २० ई० पू० तक।

इन बौद्ध ग्रन्थोंमें तीन पिटक है—१. विनय-पिटक, जिसमें बौद्ध सम्प्रदायमें प्रविष्ट होनेवाले भिक्षुओंके व्यवहारके सम्बन्धके नियमोंका उल्लेख है, २. सुत्तपिटक, जिसमें भगवान् बुद्धके प्रवचन संग्रह किए गए हैं और ३. अब्धिम्म-पिटक जिनमें भगवान् बुद्धके प्रवचनोंकी दार्शनिक व्याख्या की गई है। वास्तवमें इन्हीं ग्रन्थोंको पालि कहते हैं।

इसके पश्चात् इनपर जो अनेक भाष्य लिखे गए वे सब अट्ठकथा (अर्थ-कथा) कहलाते हैं। बुद्धके जीवन-कालमें उनके साथ जो उनके प्रधान

शिष्य रहते थे उन्होंने प्राचीन पद्धतिके अनुसार सब बुद्ध-वचन कंठस्थ कर लिए थे किन्तु बुद्धके परिनिर्वाणके पश्चात् यह चिन्ता हुई कि बुद्ध-वचनका सरक्षण कैसे हो। इसीलिये महाकाश्यपने उपालिसे विनय-सवधी और आनन्दसे धर्म-सवधी जो प्र. पूछे और उनके जो उत्तर मिले, उन्हें अन्य भिक्षुओंने सुनकर उनका सगायन किया अर्थात् बार-बार उनकी आवृत्ति करके उन्हें कठस्थ कर लिया। इस प्रकार उन भिक्षुओंने ठीक उसी प्रकार बुद्ध-वचन कठस्थ कर लिए जैसे भगवान बुद्धके मुँहसे सुने गए थे। जो कुछ उन्होंने सगायन किया वह सुत्त और विनयपटिकमे संग्रह किया गया और वही आगे चलकर बौद्धोका प्रधान धर्मग्रन्थ बन गया। इसके अतिरिक्त वस्मपद और जातक-कथाएँ भी पालि साहित्यके अन्तर्गत आती हैं।

बहुतसे लोगोका मत है कि पालि-भाषा व्यापक बोलचालकी भाषा थी किन्तु यदि ऐसी बात होती तो वह बुद्धके समय उनके दार्शनिक तत्त्वोकी भाषा बननेके साथ-साथ साहित्यकी भाषा भी बन गई होती और उसमें साहित्य भी रचा गया होता किन्तु ऐसी बात हुई नहीं। अतः ठीक यही जान पड़ता है कि पालिका अर्थ है पालित, पालिअ=पाली हुई अर्थात् बुद्ध, धर्म तथा सघ द्वारा पाली हुई भाषा है। जैसे बुद्धने धर्मके सम्बन्धमे मध्यम मार्ग चलाया वैसे ही भाषाके सम्बन्धमे भी उन्होंने सस्कृत और देशी भाषाको मिलाकर 'पालि' नामकी अपनी एक मध्यम भाषा वैसे ही गढ़ ली जैसे सोलहवीं शताब्दीमे कबीर, नानक आदिने एक सघुल्लड़ी भाषा गढ़ ली थी और गाँधीजीने 'हिन्दुस्तानी' भाषा गढ़नेकी बात छेड़ी थी। पीछे चलकर लोगोने अर्थ-कथाओ या भाष्योसे मूल बुद्ध वचनको अलग करनेके लिये बुद्ध-द्वारा 'पालित'के अर्थमे बुद्ध-वचनको 'पालि' कहकर मान लिया। मागधी या कोशलकी भाषा यो भी पालि नहीं बन सकती थी क्योंकि शास्त्रीय तथा दार्शनिक शब्दावलीके लिये तो सस्कृतका आश्रय लेना अनिवार्य था अतः 'पालि' निश्चय ही सस्कृत और देशी-भाषा (मागधी या कोशली) का रलगढुम करके गढ़ी हुई बनावटी भाषा थी इसीलिये वह नहीं पनप पाई।

‘पालि’का स्वरूप — पालिमें—

- क ऋ लृ ऐ और औ ध्वनियाँ नहीं हैं ।
 ख. ‘ऐ’ और ‘औ’ के बदले क्रमशः ‘ए’ और ‘ओ’ हो गया है ।
 ग. सयुक्त व्यंजन द्वित्व होगए, जैसे—‘कर्म’का ‘कम्म’, ‘सूत्र’का ‘सुत्त’ ।
 घ. विसर्ग और अन्तिम व्यंजन (न्) आदि लुप्त हो गए ।
 ङ जिन शब्दोंमें र व्वनि आती थी उनमें आनेवाले तवर्ग सब टवर्ग हो गए, जैसे—‘प्रथम’का ‘पठम’ ।
 च. य के बदले ज और व के बदले ब हो गया ।
 छ. ‘स श ष’ के बदले ‘स’ रह गया ।
 ज. सगीतात्मक स्वराघातके बदले बलात्मक स्वराघात आने लगा ।
 झ. शब्दोंके अर्थ बदलने लगे ।
 ब. द्विवचन समाप्त हो गया । केवल एक वचन और बहुवचन रह गए ।
 ट. संज्ञाएँ अकारान्त होने लगीं ।
 ठ. काल, कारक और वाच्यके रूप बहुत कम हो गए ।
 ड. क्रियार्थक संज्ञाका प्रयोग बढ़ने लगा ।

द्वितीय काल (१ ई० पू० से ५०० ई०)

विद्वानोंका मत है कि मध्य कालके इस दूसरे भागमें प्राकृतने साहित्यिक रूप धारण कर लिया । अलग-अलग प्रदेशोंकी प्राकृतोंमें साहित्य रचा जाने लगा और वह इस सीमातक पहुँच गया कि संस्कृत नाटकोंमें इन प्राकृतोंका प्रयोग होने लगा, विशेषतः स्त्रियो तथा निम्न कोटिके पात्रोंके द्वारा प्राकृतका प्रयोग कराया जाने लगा । इसके अतिरिक्त संस्कृत भी वैदिक संस्कृतसे ढलकर व्याकरण-बद्ध संस्कृतके रूपमें द्वितीय कालमें प्राकृतोंसे मिलकर गाथाके रूपमें ढल गई ।

यह विचार भी सर्वथा भ्रामक है क्योंकि गाथा लिखनेवाले तो

गिने-चुने व्यक्ति हुए हैं जिन्होंने उसी प्रकार प्राकृतके कुछ छन्दोमे अपने कलम मोजे हैं जैसे आजकल कुछ संस्कृतके लेखक संस्कृतमे नई शैलीके प्रगीत और गजले लिख रहे हैं। इसे एकांगी या छिटफुट प्रयास कहना चाहिए क्योंकि यह प्रयास बहुत दिनोतक न चल पाया और स्वयं अपनी समाधि बनाकर बैठ गया। रही नाटकोमे प्राकृतके प्रयोगकी बात, उस सम्बन्धमे हम ऊपर बता आए हैं कि नाटककी प्राकृत भाषा कृत्रिम है। किस देशके लोग संस्कृतको कैसा बिगाडकर बोलते थे वही उस देशकी प्राकृत थी जो देशी भाषासे भिन्न थी।

विद्वानोंने इस द्वितीय कालमे प्राकृतके निम्नलिखित रूप माने है—

१. पेशाची, २. खोतानी, ३. केकय, ४. खश, ५. पालि (मागधीसे प्रभावित प्राकृत), ६. शौरसेनी, ७. अङ्गमागधी, ८. मागधी और ९. महाराष्ट्री। दरद, पामीर और पश्चिमोत्तर पजाबकी प्राकृत पेशाची थी। इस प्राकृतमे स्वरके बीचमे आनेवाले स्पर्शघोष सभी अघोष हो गए, जैसे—गगनका गगन, राजाका राचा।

गांधार, पजाब और सीमाप्रान्तमे तीन प्राकृतोका विकास हुआ— १. खोतानी, जो खोतानके शिलालेखोमे मिलती है, पर यह आगे नहीं बढ़ पाई, वहीं समाप्त हो गई। २. विहिन नामकी प्राकृत सिन्धमे बोली जाती थी जिससे ब्राह्मणका जन्म हुआ। ३. पश्चिमी पजाबमे केकय प्राकृत थी जिसकी शाखाएँ टक्क और मध्य प्राकृतें थीं।

खश प्राकृतका प्रयोग नेपाल, गढवाल आदि पहाडोमे होता था, जिसपर पेशाचीका भी बहुत प्रभाव था। मागधीसे प्रभावित पालि भाषाकी भी लोगोने कल्पना की है किन्तु ऐसी कोई भाषा नहीं थी। अशोकके गिरनार शिला-लेखोसे उत्पन्न हुई कई प्राकृतें थीं जिनपर शौरसेनीका भी प्रभाव था। इनमे आभीरोकी आभीरी, मालवाकी अवन्ती, आनर्त्त या सौराष्ट्रकी सौराष्ट्री, लाट (गुजरात)की लाटी आदि थीं जिन्हे मिलाकर 'नागर' कहा जा सकता है।

कुरु, पाचाल, पूर्वी पजाब और गंगा-यमुनाके कोठमे शौरसेनी प्राकृत चलती थी और इसीमे सबसे अधिक प्राचीन सामग्री प्राप्त होती

है। इसका प्रयोग नाटकोमे भी बहुत मिलता है। इसकी विशेषता यह थी कि सस्कृतके त् और थ जब स्वरोके बीच होते थे तब क्रमशः द् ध् हो जाते थे। शौरसेनी और मागधीके बीच अर्द्धमागधीका क्षेत्र था जिसका प्रयोग जैन ग्रन्थोमे अधिक हुआ है। यही वास्तवमे अशोकके शिला-लेखोकी मूल भाषा है, जिसमे कहीं कहीं र का ल हो गया है। (आरभित्वाके बदले आलभित्वा) और श तथा ष के बदले स हो गया है।

मागधकी भाषा मागधी थी जिसमे स ष के बदले श और र के बदले ल आता है। यहाँतक कि 'राजा' भी 'लाजा' हो गया है। यद्यपि इसका कोई अलग साहित्य नहीं है किन्तु नाटकोमे इसका प्रयोग मिलता है। शकारी, धकी, चाडाली और शाबरी भी प्राकृते मानी जाती है।

महाराष्ट्रकी प्राकृत महाराष्ट्री थी जिसमे दो स्वरोके बीच आनेवाले अल्पप्राण लुप्त हो जाते थे और महाप्राणका ह् हो जाता था। बहुतसे विद्वान् महाराष्ट्रीको भी शौरसेनकी शाखा मानते हैं। जिन आचार्योंने प्राकृतका व्याकरण लिखा है उन्होने सब प्राकृतोकी चर्चा करके अन्तमे लिखा है—'शेष माहाराष्ट्रीवन्'। अतः महाराष्ट्र शब्द उस व्यापक और विस्तृत प्रदेशके लिये प्रयुक्त हुआ है जिसमे सब देशोमे प्रयुक्त होनेवाले प्राकृतोका समन्वित रूप था, केवल कहीं-कहीं कुछ थोडा-सा विभेद था। इसीलिये महाराष्ट्रीको प्रधान मानकर शेषके विशेष लक्षण अलग करके कह दिए गए।

इस कालकी भाषाकी विशेषताएँ ये थीं—

क दो स्वरोके बीच आनेवाले बहुतसे व्यञ्जन समाप्त हो गए।

'कोकिल'का 'कोइल', 'शकट'का 'शअट'।

ख बीचमे आनेवाले महाप्राण केवल 'ह' रह गए जैसे 'पृथ्वी'का 'पुह्वी'।

ग. बीचमे आनेवाले 'श' भी 'ह' हो गए जैसे 'केजरी'का 'केहरी'।

घ. ओष्ठ्य स्पर्श अधिकाश 'म्' हो गए जैसे—'नीप'का 'नीम' 'आपीड'का 'आमेल'।

ङ ड का ल या र हो गया जैसे 'गरुड'का 'गरुन'।

च. क्रियारूपामे इनकी कमी हो गई कि सहायक शब्दोंकी आवश्यकता पड़ने लगी अतः भाषा मिलन्त (संयोगात्मक) से अलगन्त (वियोगात्मक) होने लगी किन्तु हिन्दीकी भाँति पूर्ण वियोगात्मक नहीं हुई।

छ. वाक्यमे शब्दोंका स्थान निश्चित हो गया।

ज. शब्दोंमे अर्थ-परिवर्तन हो गया।

झ. भाषा पहलेकी अपेक्षा सरल हो गई।

तृतीय काल (५०० ई० से १००० ई० तक)

तृतीय कालमे लोग अपभ्रंशका अस्तित्व मानते हैं और कहते हैं कि प्राकृतोमे भी विकार आने लगा जिसे भाषा वैज्ञानिक लोग 'विकार' कहनेने बदले 'विकास' मानते हैं। उनका कहना है कि सब प्राकृत व्याकरणसे बँध गई। किन्तु जनताकी बोलीमे तो विकास हो ही रहा था अतः जो रूप बँध गए वे प्राकृत नामसे रह गए और शेष विकसित रूप अपभ्रंश कहलाने लगे।

अपभ्रंशके साहित्यिक रूप कालिदासके विक्रमोर्वशीय नाटकसे लेकर नाथ-सम्प्रदायके ग्रन्थोमे और विद्यापति आदि कुछ हिन्दीके कवियोंकी रचनाओमे 'अवहट्ठ' रूपसे मिलते हैं। 'प्राकृतसर्वस्व'के लेखक मार्कण्डेयने अपभ्रंशके तीन भाग किए हैं—नागर, उपनागर और ब्राह्मण। इनमेसे नागर तो गुजरातके नागर बाह्यणोके प्रदेशकी भाषा थी जिसे हेमचन्द्रने शौरसेनी प्राकृतसे निकला हुआ बनाया है। ब्राह्मण अपभ्रंश सिन्धुमे प्रचलित थी।

उपनागर अपभ्रंश इन दोनों क्षेत्रोंके बीचमे अर्थात् सौराष्ट्रमे प्रचलित थी। कुछ लोगोंने माना है कि प्राकृतसे ही अपभ्रंश निकल आई। अतः पैशाचीसे पैशाची और ब्राह्मणसे केकय, खशने खण, सिंहलसे सिंहली या एल्ल, सौराष्ट्रीसे सौराष्ट्री या नागर, शौरसेनीमे शौरसेनी, अर्द्धमागधीसे अर्द्धमागधी, मागधीसे मागधी और माहाराष्ट्रीसे माहाराष्ट्री अपभ्रंश निकली। साहित्यमे शौरसेनी अपभ्रंशका ही प्रयोग मिलता है।

अपभ्रंशकी विशेषताएँ—

क. अकारान्त शब्द उकारान्त बन गए जैसे—‘भ्रमर’का ‘भमरू’ ।
 ख. दो स्वरोंके बीचका म् भी व हो गया जैसे—‘कमल’का ‘कवलु’ ।
 ग. अनुनासिक व्यंजनके साथ साथ अनुनासिक स्वर भी हो गए जैसे—पुत्तें जाँ ।

घ. काल और कारकके कारण बन्देवाली क्रिया और सज्ञाके रूप कम हो गए इसलिये अर्थ स्पष्ट करनेके लिये बहुत-सी सहायक क्रियाएँ तथा परसर्ग काममें आने लगे, इसलिये भाषा अलग-अलग होती चली गई ।

ङ. वन्यात्मक शब्दका प्रयोग होने लगा, जैसे—‘घडघड, भडभड ।’

च. कवितामें तुककी प्रचुरता होने लगी ।

छ. सगीतात्मक स्वराघातके बदले बलात्मक स्वराघात आ गया ।

ज. संस्कृतसे लिए हुए शब्दोंके तत्समके अर्द्ध-तत्सम और तद्भव रूप भी प्रयुक्त होने लगे । आर्येतर भाषाओंसे भी शब्द लिए जाने लगे । शब्दोंके अर्थोंमें बहुत परिवर्तन होने लगा ।

अपभ्रंश

अपभ्रंशके सम्बन्धमें लोगोकी यह धारणा अत्यन्त निर्मूल है कि वर्तमान हिन्दी (नागरी या खड़ी बोली) अथवा अवधी और ब्रजका उद्भव अपभ्रंशसे हुआ है । अपभ्रंश शब्दका सर्वप्रथम प्रयोग पतञ्जलि के महाभाष्यमें, ईसासे लगभग दो सौ वर्ष पूर्व हुआ है । भाष्यमें लिखा है—

अवपीयास शब्दा. भूयांसोऽपशब्दाः । एकैकस्य शब्दस्य बहवोऽपभ्रंशा ।
 तद्यथा एकस्य गोशब्दस्य गावी गोणी गोता गोपोतलिका इत्यैवाद्याः शब्दाः ।

[मूल शब्द तो थोड़ेसे होते हैं किन्तु अपभ्रंश बहुत होते हैं । यहाँ तक कि एक ही शब्दके बहुतसे बिगड़े हुए रूप (अपभ्रंश) होते हैं जैसे एक ही ‘गो’ शब्दके ‘गावी गोणी, गोता, गोपोतलिका’ इत्यादि अपभ्रंश शब्द मिलते हैं ।] उन्होंने छन्दस् अर्थात् वेद और भाषा अर्थात् संस्कृतके शब्दोंको ही साधु शब्द और शेषको अपभ्रंश माना है । अतः पाणिनि की

दृष्टिसे अपभ्रंश शब्द वे हैं जो लौकिक और वैदिक शब्दासे भिन्न हैं। अर्थात् सस्कृतके शब्दोंको बिगाड़कर, बढाकर, हेरफेर करके जो रूप बनाए गए हैं वे ही अपभ्रंश हैं। कुछ लोगका मत है कि 'अपभ्रंशका' अर्थ 'बिगड़ा हुआ' या 'विभ्रष्ट' नहीं है क्योंकि 'गावी' शब्द तो 'गो'के विकारसे बन भी सकता है पर 'गोपोतलिका' तो किसी प्रकार भी नहीं बन सकता किन्तु उन्हे स्मरण रखना चाहिए कि 'गो'में पोतलिका शब्द लाडमे प्रयुक्त हुआ है जैसे अपने कुत्ते 'मोती'को लोग प्यारसे 'मोतिया' 'सोनमोतिया' और 'मोतीलाल' भी कहते हैं। शब्दागम भी तो विकारमे आ ही जाता है। एक कृष्ण शब्दको लीजिए। उसके रूप मिलते हैं—'कान्ह, कन्ह, कान्हा, कन्हैया, कान्वा, कान्इरो 'कन्हैयालाल' आदि। किन्तु ये सबके सब कृष्णके अपभ्रंश ही हैं।

भरतने अपने नाट्यशास्त्रमे तत्सम, तद्धव और देशी तीन प्रकारके शब्दोंका अस्तित्व स्वीकार करते हुए सस्कृतके बिगड़े हुए रूपको ही प्राकृत माना है जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है—

एतदेव विपर्यस्त संस्कारगुणवर्जितम् ।

विज्ञेय प्राकृतं पाठ्य नानावस्थान्तरात्मकम् ॥

यह प्राकृत पाठ्य भी भरतने तीन प्रकारका बनाया है—समान शब्द, विभ्रष्ट और देशी और कहा है कि 'कमला, अमल, रेणु, तरंग, लोल, सलिल' आदि शब्द तो समान शब्द या तत्सम शब्द हैं जो प्राकृतमे पहुँचकर भी अपना सस्कृत रूप बनाए रखते हैं। विभ्रष्ट शब्द वे हैं जो उच्चारण दोषसे बिगड़कर विरूप हो जाते हैं जैसे—'ग्रीष्म'का 'गिम्हो', 'कृष्ण'का 'कण्हो', 'पर्यङ्क'का 'पल्लक' आदि। अब आपकी समझमे आ गया होगा कि विभ्रष्ट और देशी भी प्राकृत ही हैं।

देशी भाषाके सबसेभरे भरतने कहा है कि प्रयोगके अनुसार भाषाएँ चार प्रकारकी होती हैं—अतिभाषा, आर्यभाषा, जातिभाषा तथा जात्यतरी भाषा। देवताओंकी भाषाको अतिभाषा और राजाओंकी भाषाको आर्य भाषा कहते हैं। जाति-भाषा भी दो प्रकारकी होती है—एक तो वह

जैसे स्लन्छ शब्दोंका प्रयोग होता था और दूसरी वह जो भारतवर्षमें वाली जाती थी। जात्यतरी भाषा वह थी जो गाँव या जंगलके पशुओंका अनुकरण करके या अनेक पक्षियोंकी बोलीसे मिलती-जुलती होनी थी। इसका अर्थ यह है कि भरतके समयमें भी भाषा बोलनेकी प्रकृति यह थी कि शिष्ट लोग समस्कृतका प्रयोग करते थे, सामान्य लोग प्राकृतका अर्थात् सस्कृतका ही उलटपुलटकर या विभ्रष्ट अर्थात् बिगाड़कर बोलते थे या अपनी देशी भाषाएँ बोलते थे और ये सब प्राकृतके अन्तर्गत ही थी। इसके अनिरिक्त अलग-अलग प्रदेशोंमें अलग-अलग देशी भाषाएँ बोली जाती थी। इस प्रकार देश-भेदसे उन्होंने सात भाषाएँ गिनाई हैं—मागधी, पावन्ती, प्राच्या, सूरसेनी, अर्द्धमागधी, वाह्लीका और दाक्षिणात्या। गवर्, आभीर और द्रविड भाषाओंकी गणना उन्होंने देशीमें की है क्योंकि उनका उच्चारण भ्रष्ट होता है। उन्होंने विभ्रष्टको ही विभाषा बताया है।

भरतने आभीरोंकी भाषाको उकार-बहुला बताया है और उम्के उदाहरणमें 'मोरिल्लउ नच्चन्तउ' और इसी आधारपर हमारे बहुतसे मित्र यह समझ बैठे हैं कि केवल अपभ्रशकी ही प्रकृति उकार-बहुला है इसलिये निश्चय ही आभीर भाषा ही अपभ्रश है। यदि और भी आगेका साहित्य देखा जाय तो प्रतीत होगा कि अपभ्रश शब्द सस्कृतके 'बिगड़े हुए' शब्दोंके रूपमें प्राप्त होते हैं।

वलभीके राजा हरिषेणके शिलालेखमें एक वाक्य आता है—

'सस्कृत-प्राकृतापभ्रंश-भाषात्रय-प्रतिबद्ध-प्रबंधरचना-निपुणान्तःकरणा ।'

अर्थात् वे सस्कृत, प्राकृत और अपभ्रश तीनों भाषाओंमें प्रबंधरचना करनेमें निपुण थे। किन्तु छठी सदीके इस लेखसे बहुत पहले भासने भी अपने नाटकोंमें प्राकृतका प्रयोग किया और कालिदासने भी अपने नाटकोंमें प्राकृत और अपभ्रशका खुलकर प्रयोग किया। स्वयं भरतने ही यह प्रमाणित कर दिया है कि नाटकोंमें अमुक अमुक प्रकारकी भाषाओंका प्रयोग किया जाना चाहिए। भासहने काव्यके गद्य और पद्य भेद बताकर भाषाकी दृष्टिसे उनका भेद बताते हुए कहा है कि—

‘काव्य तीन प्रकारकी भाषाओंमें लिखे जा सकते हैं—संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश।’ ढड्डीने अपने काव्यादर्शमें लिखा है—

आभीरादिगिर. काव्येष्वपभ्रंश इति स्मृता ।

शास्त्रेषु संस्कृतादन्यदपभ्रंश प्रयोजितम् ॥

उन्होंने काव्यमें आभीर आदि जातियोंकी भाषा अपभ्रंश बताई है अर्थात् केवल आभीरोंकी ही नहीं वरन् आभीरोंके समान अन्य असंस्कृत जातियोंकी भाषाको भी अपभ्रंश कहा है। किन्तु ढड्डीको संभवतः अपभ्रंशको कोई ज्ञान नहीं था अन्यथा वे अपभ्रंशके सम्बन्धमें इतनी अप्रामाणिक और चलती-सी बात न कह देते कि ‘शास्त्रमें संस्कृतके अतिरिक्त सभी अपभ्रंश हैं।’ इस दृष्टिसे उन्होंने प्राकृतको भी अपभ्रंश ही माना है। अतः उनका विवरण कोई प्रामाणिक नहीं माना जा सकता।

नवीं शताब्दिमें अपने काव्यालंकारमें रुद्रटने छह प्रकारकी भाषाएँ मानी हैं—‘प्राकृत, संस्कृत, मागधी, पैंशाची, शौरसेनी और अलग-अलग देशोंकी अपभ्रंश।’ अर्थात् संस्कृतके साथ-साथ प्राकृत भी चल रही थी किन्तु विभिन्न देशोंमें असंस्कृत लोग उसे बिगाड़-बिगाड़कर अपभ्रंश बोल रहे थे।

ग्यारहवीं शताब्दिमें काव्यालंकारकी टीका करते हुए नमिसाधुने प्राकृतका अर्थ लोकभाषा अर्थात् साधारण जानपदीय भाषा बताया है।

संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश सब साथ-साथ चलती थीं

इस शास्त्रार्थका परिणाम यह निकला कि भाषाके ये सब रूप एक साथ चलते थे। अत्यन्त पढ़े-लिखे विद्वान्, शिष्ट पंडित लोग संस्कृतका प्रयोग करते थे, साधारण जनता जब संस्कृत बोलनेवालोंका अनुकरण करनेके प्रयत्नमें बिगाड़कर संस्कृत बोलती थी वह प्राकृत थी, गाँव जगलके लोग उसीको और भी बिगाड़कर अपभ्रंश कर देते थे और इस प्रकार सब कालोंमें भाषाके ये तीनों रूप विद्यमान रहे। आज भी अंगरेजी पढ़ा-लिखा व्यक्ति ‘प्लैटफॉर्म’ कहता है, स्टेशनोपर काम

करनेवाले अनपढ़ लोग 'पलेटफारम' कहते हैं और गाँवके लोग उसे लेटफारम कहते हैं। यह अपभ्रंशकी प्रवृत्ति इस श्रेणीतक पहुँच जाती है कि काशीमें भुक्तमा लडनेवाले देहाती लोग 'इजलास'को 'गिलास' कहते हैं।

इस प्रकार जिस युगमें कोई नया शब्द शिष्ट लोग चलाते हैं तत्काल उसका प्राकृत और अपभ्रंश रूप उसी समय चलने लगता है। अतः यह भूल धारणा ही अशुद्ध है कि पहले वैदिक सस्कृत रही और सब लोग शुद्ध रूपसे वैदिक सस्कृत ही बोलते रहे। यदि ऐसी बात होती तो शिक्षाकी आवश्यकता ही न पडती और यह कभी न कहा जाता—

दुष्ट शब्दः स्वरतो वर्णतो वा मिथ्याप्रयुक्तो न तमर्थमाह ।

स वाग्वज्रो यजमान हिनस्ति यथेन्द्रशत्रुः स्वरतोऽपराधात् ।

और महाभाष्यकारको भी यह न लिखना पडता कि—

'उदात्ते कर्त्तव्ये योऽनुदात्तः करोति खडिकोऽगध्याय तस्मै चपेटा ददाति ।'

[जो उदात्तके बदले अनुदात्त उच्चारण करता है उसे पाधाजी एक चोटो जड देते हैं ।]

भाषाके विकासमें इतिहासका हाथ

वैज्ञानिकोंका मत है कि प्राचीनतम मनुष्यका जन्म डेढ़ करोड़ वर्ष पहले हुआ किन्तु वर्तमान रूपवाला मनुष्य साढ़े बारह लाख वर्ष पूर्व अन्य जीवोंसे पृथक् मनुष्य रूपमें व्यक्त हुआ। उसके पश्चात् अनेक प्रकारकी मानव-जातियाँ—भूमध्यसागरके उत्तरमें नियेन्डर्थल और अरिग्रेशी, उत्तर अफ्रीका या दक्षिण एशियामें क्रोमेग्न और ग्रिमाल्डी और उसके पश्चात् दक्षिणी स्पेनमें ऐजीलियन और पश्चिमी योरपमें मन्दग्लिनियन मनुष्य-जातियाँ प्रकट हुईं जो पाषाण युग और नवपाषाण युगकी मानव जातियाँ मानी जाती हैं। उसके पश्चात् ७०००से ६००० वर्ष ई० पू०में मनुष्य वातुका प्रयोग करने लगा। फ्लिन्डर्स पेव्रीने नील नदीके कछारमें भिखी सभ्यताका प्रारम्भ १०००० ई० पू० से माना है। लोकमान्य टिळकका मत है कि जिस समय योरप

तथा अन्य भूभागोंमें वन्य मानव जातियाँ रहती थीं उस समय १८ सहस्र वर्ष पूर्व वेदकी रचना होने लगी थी। मोहनजो दडो और हरप्पामें जो खुदाइयाँ हुई हैं उनसे ज्ञात होता है कि ईसासे ६००० वर्ष पूर्व भारतमें मिस्र-तकके देश (मिस्र, असूरिया, बाबुल, ईरान और आर्यावर्त्त) परस्पर एक दूसरेसे बहुत सम्बद्ध हो चुके थे। जब छह सहस्र वर्ष पूर्व ऐसे समृद्ध नगरोंका विवरण मिलता है तब यह निश्चय है कि ये जातियाँ कई सहस्र वर्ष पूर्वसे पर्याप्त विकास कर चुकी होगी क्योंकि सप्तसिंधुमें मोहनजो दडो और हरप्पा, सुमेरियामें निपर नगर मिस्रके फराओकी राजधानी मेम्फिस और असूरियामें असुर नगर और असुर देवताकी प्रतिष्ठा लगभग एक समय अर्थात् ६००० से ४००० ई० पू० तक हो चुकी थी। भारतके उत्तरमें प्रसिद्ध चीनी दार्शनिक यो-किङ्गताओके मूल ग्रन्थकी रचना ३४६८ ई० पू० से हो चुकी थी अर्थात् ईसासे चार सहस्र वर्ष पूर्व चीनमें भी पर्याप्त सांस्कृतिक जागृति हो चुकी थी और उधर उत्तर भारतमें गान्धारसे हस्तिनापुर तथा काशी तक प्रतापी राजा राज्य कर रहे थे जिनमेंसे शान्तनु, भीष्म, विचित्रवीर्य तथा पद्माभारतके सम्पूर्ण राजाओंका पूरा विवरण विस्तारसे मिलता है। कलियुगके आगम अर्थात् ३१०२ ई० पूर्व से उत्तर भारतके विभिन्न क्षेत्रोंमें अनेक प्रतापी राजा राज्य कर रहे थे। इसके पश्चात्का भारतका इतिहास भाषा-वैज्ञानिकोंको विशेष रूपसे ध्यानमें रखना चाहिए। महाभारतके पश्चात् जब भगवान् कृष्णका निर्वाण हुआ तब उनकी पत्नियोंको लेकर जब अर्जुन आ रहे थे तो बीचमें आभीरोंने घेरकर कृष्णकी पत्नियों उनसे छीन लीं। अर्थात् ३००० वर्ष ई० पू०में वर्त्तमान राजस्थानमें दस्युओंके रूपमें आभीर विद्यमान थे। उसी समय मिस्रमें पिरैमिड बन रहे थे और सारगोन प्रथमने आकर सुमेरी साम्राज्यका अन्त कर दिया अर्थात् मिस्रके लोग सुमेरिया (ईरानकी सीमा) तक पहुँच गए थे। इसके पश्चात् हम्मूरबीने बाबुल (बैबिलोनियों) जीत लिया (२१०० ई० पू०)। फिर अरबोंने मिस्रको जीत लिया (१५८० ई० पू०)। इसके पश्चात् १४३५ ई० पू० में

पश्चिमी एशिया तक भारतके आर्योंका राज्य रहा। १४०० से १२०० ई० पूर्व तक यहूदी फिलस्तीनमें पहुँचे। १३७५ ई० पूर्व में भित्तनी अर्थात् पश्चिम एशियामें आर्य देवताओंकी पूजा होने लगी थी, मिस्रमें सूर्यका मन्दिर बन गया था। १००० ई० पूर्व में यूनानी लोग एशिया कोचक तक फैल गए थे। ७७० ई० पूर्व में यूनानके साथ भारतका व्यापार होने लगा। ७२२ ई० पूर्व में असूरियोंने इसराइल जीता और ६७० में मिस्र जीत लिया। ६१२ ई० पूर्व में खल्दियोंने असूरी साम्राज्य उखाड़ फेंका। ६०० ई० पूर्वमें ईरानियोंने मिस्र जीत लिया। ५८६ ई० पूर्व में बाबुलके राजा नवुशदनजरने यरूसलम वस्त किया और सइस्त्रा यहूदी नागरिकोंको बन्दी बनाकर बाबुल ले गया। ५३६ ई० पूर्व में कुरुने खल्दी साम्राज्य नष्ट करके ईरानी राज्य स्थापित किया। ५२५ ई० पूर्व में ईरानियोंने मिस्रपर अधिकार जमाकर ५२२ ई० पूर्व में भारतीय सीमा तक क्षत्रपत्व स्थापित कर लिया। इसके पश्चात् सिकन्दरका आक्रमण हुआ और फिर चन्द्रगुप्तसे हारकर सेल्यूकसने भारतकी पश्चिमी सीमाके पश्चिमी प्रदेश चन्द्रगुप्तको दे दिए और अपनी कन्याका विवाह भी चन्द्रगुप्तसे कर दिया। इसके पश्चात् शक, मीथिआई, हूण, अरब, तुर्क मंगोल निरन्तर भारतपर आक्रमण करने आते रहे और यहाँ बस जाते रहे। तात्पर्य यह है कि भारतकी सीमासे छेड़छाड़ पहली बार ईरानी राजा कुरुने ५२२ ई० पूर्व में की। इसके पूर्व उत्तर भारतमें सस्कृतका बालबाला था।

भाषाविज्ञानके पण्डित यदि इन घटनाओंपर दृष्टिपात करेंगे तो उन्हें प्रतीत होगा कि मिस्रसे लेकर ईरान तकका प्रदेश निरन्तर परस्पर मिस्री, यूनानी, असूरी, बाबुली, सुमेरी, ईरानी, अरबी, हूण और शक जातियोंके परस्पर सहार, उथल-पुथल, आदान-प्रदानसे बने हैं। अतः जिस समय पण्डित और राजा लोग सस्कृतका पोषण कर रहे थे उस समय राजनीतिक महत्त्वाकाङ्क्षी राजा और व्यापारी एक दूसरे देशसे सम्पर्क स्थापित करके स्वतंत्र रूपसे इधरसे उधर आ-जा रहे थे और जो इन युद्धोंमें विजयी होता था वह विजित देशके सैनिकों और

नागरिकोंको बन्दी बनाकर अपने देशमें ले जाता था। अतः यह कहना अत्यन्त भ्रामक है कि पहले सस्कृत हुई, फिर प्राकृत हुई, फिर अपभ्रश। सस्कृतके साथ-साथ पास-पड़ोसके प्रदेशोंकी न जाने कितनी प्रकारकी भाषाओंका मेल यहाँकी भाषाओंमें होता रहा, हुआ और उन विभिन्न जातियोंके यहाँ आ बसनेके कारण पञ्जाब, राजस्थान, सिन्ध और सोराष्ट्रके विभिन्न प्रदेशोंकी भाषाएँ बहुत रूपमें वैसेही ढल चलीं। पाकिस्तान बननेके कारण सिन्धके जो लोग भारतमें आए हैं यहाँ रहकर अपना सस्कार भी बनाए हुए हैं और साथ ही यहाँकी भाषाका भी प्रयोग करते हैं। वैसे ही भिल्ल और भारतके बीचकी अनेक प्रतापी और समृद्ध जातियोंके परस्पर सघषसे जो भगदड़ मची उनमेंसे कुछने (यहूदियों और पारसियोंने) भारतमें ही आश्रय लिया। ऐसी परिस्थितिमें भाषाका निर्माण शान्तिपूर्वक नहीं हुआ। जो जातियाँ आती गईं वे अपने उच्चारण-क्रमके अनुसार सस्कृतका उच्चारण करती रहीं और वे जहाँ जहाँ आकर बसीं वहाँ वहाँ उनकी अपनी प्राकृत बर्नी और विभिन्न प्रदेशोंमें बसनेके कारणही उनके द्वारा उच्चरित भाषा ही उस देशकी अपभ्रश बन गई अर्थात् उन प्रदेशोंमें जो वहाँके प्राकृत लोग (स्वाभाविक देशवासी) जिस भाषाका प्रयोग करते थे उसीको बिगाड़कर ये नए आगन्तुक जो बोलने लगे वही अपभ्रश बन गई। जैसे सस्कृतका 'कुतः' लोकभाषामें 'किधर' हुआ, किन्तु अगरेज इसे और भी बिगाड़कर 'किडर' कहता है। यही अपभ्रश है। अतः यही निष्कर्ष निकला कि जिस समय सस्कृतका बोलवाला था उस समय भी दुष्ट शब्दोंका प्रयोग करनेवाले विद्यमान थे और वे प्राकृत बोलते थे और उसमें भी जो बाहरसे लोग आकर अपनी नई वनिप्रणालीके अनुसार उच्चारण करते थे वह अपभ्रश हो गया। यह इससे भी प्रमाणित होता है कि राजशेखरने अपभ्रशका जो क्षेत्र बताया है वह वही है जहाँ उत्तर-पश्चिमके मार्गोंसे ईरानी, यूनानी, शक, सिथियाई, हूण और अरब लोग आकर बसते रहे। उसने कहा है—

सापभ्रशमयोगा सकलमरुवष्टकभादानकाश्च ।'

अर्थात् सारा मरुस्थल, (राजस्थान) टक्क, पूर्वी पजाबसे (आनवानक पहाड या मालवा तक) सबमे अपभ्रंश बोला जाता था ।

अपभ्रंश तथा अवहट्टका सम्बन्ध—विद्यापतिने अपनी 'कीर्ति-लता'के प्रारम्भमे कहा है—

सकयवाणी बहुय न भावइ

पाउअ रसको मरम न जानइ

देजिल वअना सब जन मिटो

ते तैसन जम्पेओ अवहट्टा ॥

[सस्कृत वाणी बहुत लोगोको अच्छी नहीं लगती और प्राकृतका मर्म बहुतसे लोग जानते नहीं । किन्तु देशी बोली सबको मीठी लगती है इसलिये मैने यह अवहट्ट कइ है ।]

राजशेखरने भी कर्ूररमजरीकी भूमिकामे कहा है—

परुसा सकअवन्धा पाउअ बन्धोवि होइ सुउमारो ।

पुरुस महिलाण जेत्तिअ तेत्तिअ मिमन्तरमिमाण ॥

[सस्कृतकी कविता कठोर होती है और प्राकृतकी फोमल । दोनोमे वही अन्तर है जो पुरुष और स्त्रीमे होता है ।] किन्तु प्रश्न यह है कि—विद्यापतिने जब 'देसिल वअना' कइ ही दिया है तब उन्हे यह कौन कहनेकी आवश्यकता पडी कि मै अवहट्ट कह रहा हूँ । अतः अवहट्ट भाषा है या शैली है या केवल किसी विशेष प्रकारकी रचनाका नाम है, जैसे रासो एक प्रकार है या भोजपुरमे विदेसिया एक प्रकार है । क्या वैसे ही अवहट्ट तो नहीं है ? कीर्तिलतामे वर्णनात्मक इतिवृत्त है अतः अवहट्टका अर्थ क्या कोई चलती कथा तो नहीं है ? यह अवहट्ट अवस्थ अर्थात् गाव या घरका भी अपभ्रंश हो सकना है अर्थात् घरेलू या गाँवकी बात ।

अपभ्रंशके विषय

यदि हम अपभ्रंशके विषयोका विश्लेषण करें तब भी ज्ञात होगा कि उनमे जो ऐतिहासिक अंश प्राप्त होते है वे सबके सब कच्छ, गुजरात

और मारवाडके पश्चिमी प्रदेशके ही है। प्रबन्ध-चिन्तामणिमें उदाहरण दिया गया है—

ऊरया ताविड जहि न किड लक्खड भणइ निघट्ट ।

गणिया लब्भइ दोहड़ा, के दहक अहवा अट्ट ॥

[जिस उदित अर्थात् (प्रसिद्धि-प्राप्त) वीरसे (शत्रु लोग तापित नहीं किए गए) अर्थात् जिस वीरने शक्ति पाकर भी अपने शत्रुओंको आक्रान्त नहीं किया तो कुशल लक्खा कहता है कि उसे कुल गिनतीके दस या आठ दिन मिलते हैं ।]

इस दोहेमें कच्छके प्रसिद्ध राजा लक्खाका वक्तव्य दिया हुआ है जो जो मूलराजके हाथसे ६८० ई० में मारा गया था। दूसरा उदाहरण लीजिए—

मुज षडल्ला दोरडी, पेक्खेसि न गन्मारि ।

आसादि घण गज्जीई चिक्खलि होसेऽवारि ॥

[हे मुज गँवार ! यह जो प्रेमकी डोरी ढीली हो गई है इमें अभी नहीं समझ रहे हो किन्तु आषाढ आनेपर जब बादल गरजने लगेंगे और चारों ओर फिसलन हो जायगी तब (इस समय देखता हूँ तुम कैसे अपनेको रोक पाओगे ?) अर्थात् यह जो प्रेमकी डोरीका ढीलापन आज दिखाई पड़ता है वह बरसातमें नहीं रहेगा ।]

मुज भणइ मुणालवइ, जुवण गयुँ न झूरि ।

जइ सक्कर सय खंड थिय, तो इस मीठी चूरि ॥

[मुंज कहता है कि हे मृणालवती ! तुम अपने इस बीते हुए यौवनके लिये चिन्ता न करो क्योंकि शक्कर चाहे जितनी चूर-चूर हो जाय, फिर भी उसकी मिठास नहीं जाती ।]

फाली तुट्टी कि न मुड, कि न हुयड छारपुज ।

दिडइ दोरी बधीयड, जिम मकइ तिम मुज ॥

[मैं जलकर टुकड़े-टुकड़े होकर क्यों नहीं मर गया ? क्यों नहीं राखका ढेर हो गया कि आज मेरे होते हुए मुज इस प्रकार बन्दरके समान डोरीमें बँधा हुआ घूम रहा है ।]

इस प्रकार उसमें अधिकांश उदाहरण मुज-मृणालवतीके संबंधके ही हैं जिनका सम्बन्ध गुजरातमें ही है। इसके अनिश्चित उसमें रुद्रा-दित्य, भोज, सिद्धराज, जयसिंह, वर्द्धमानपुर (बढवाण), गिरनार आदिकी चर्चा है जिन सबका सम्बन्ध राजस्थानके दक्षिणी भाग, मालवा और गुजरातसे ही है। सोमप्रभमूरिकी कविताओंमें भी नलगिरि हाथीकी चर्चा है जो उज्जयिनीके राजा चंडप्रद्योतके यहाँ था—

नलगिरि हत्थिहि मि ठितहुँ सिवदेवेहि उच्छृंगि ।

अग्निभीरु रह दारुहिहि अग्नि देहि मह अग्नि ॥

यह पद भासके नाटकमें लिया गया है जो तीसरी चौथी शताब्द ई० पू० में माना जाता है। इसमें भी जो कथा आई है वह पश्चिमी भारत अर्थात् उज्जयिनी, राजस्थान और मालवाकी ही हैं। हेमचन्द्रने अपभ्रंश-प्रकाशमें जो उदाहरण दिए हैं उनमें जितने ऐतिहासिक दोहोंका समावेश है वे निश्चित रूपमें उसी प्रदेशका प्रतिनिधित्व करते हैं।

अतः अपभ्रंश निश्चय ही पश्चिमी प्रदेश (पश्चिमी राजस्थान तथा सौराष्ट्र)की ही भाषा थी जहाँ विदेशी जातियाँ आकर मुख्यतः बसीं।

अपभ्रंश और हिन्दीका सम्बन्ध—बहुतसे आचार्योंने—

पुत्ते जाएँ कवण गुण अवगुण कवण सुण ।

जा बणीकी भुइँ चम्पिज्जइ अवरेण ॥

उदाहरण लेकर और इसमें आए हुए 'बणीकी'में प्रस्तुत 'की' को सम्बन्ध कारकका चिह्न मानकर उसे हिन्दीकी जननी बता दिया। किन्तु भाषाकी परीक्षा करनेपर जान पड़ेगा कि उसका सम्बन्ध गुजराती और पश्चिमी राजस्थानसे अधिक है। कालिदासकी विक्रमोर्वशीयसे जो दोहा दिया जाता है वह यदि कालिदासका मान भी लिया जाय (क्योंकि उसे कुछ लोग प्रसिद्ध मानते हैं), तब भी इस बातकी पुष्टि होती है कि उस भाषाका सम्बन्ध मालवा और राजस्थानकी ही भाषासे रहा है जो आज भी है क्योंकि कालिदास स्वयं उज्जयिनीका था। अतः इससे भी सिद्ध होता है कि अपभ्रंश उधरकी ही भाषा थी, हिन्दीसे उसका कोई सम्बन्ध नहीं है।

अपभ्रंशकी धनियों--१ ऋ का अ हो जाता है। आज भी गुजरातमे 'कसण (कृष्ण) भाई' नाम मिलेगे।

२ भातृका आज भी भाव हो जाता है जो कच्छ और सिन्ध-तक प्रचलित है।

इसी प्रकार न के बड़े ण का प्रयोग राजस्थान, पंजाब और गुजरातमे है, हिन्दीमे नहीं। हिन्दीको प्रवृत्ति शुद्ध रूपसे न की है, ण की नहीं। एक विचित्र प्रयोग अपभ्रंशमे ज का है जिसका अर्थ है (ही)। आज भी गुजराती भाषामे उसका प्रयोग किया जाता है। एक ज = एक हो। इसके लिये मराठीमे च का प्रयोग होता है—'एक-च' 'याता।' इस प्रकार अकारण हो अपभ्रंशको हिन्दीकी जननी मानकर बड़ा बखेड़ा खड़ा कर दिया है।

इस सबसे यह परिणाम निकला कि एक ही समय सब भाषाओमे जहां एक ओर शिष्टजन किसी शब्दको भली भाँति व्युत्पन्न करके विशेष नियमके अनुसार उसे गढ़कर उसका प्रयोग करते हैं वहीं असंस्कृत लोग उसका अनुकरण तो करने लगते हैं किन्तु ठीक उच्चारण न करनेके कारण उसे बिगाड़कर बोलने लगते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि एक साथ एक भाषाके शिष्ट (संस्कृत), प्राकृत तथा अपभ्रंश तीनों रूप चलने लगते हैं। एक विद्वान् जहाँ दूसरे विद्वान्से कहता कि 'तुम कुछ धर्म-कर्म नहीं करते' वहाँ वही विद्वान् किसी अपभ्रंशसे कहता है—'अरे भाई ! तुम लोग कुछ धर्म-कर्म किया करो।' अतः कभी-कभी शिष्ट लोग भी सम्बोधकी प्रकृतिके अनुसार, अर्थात् जिस योग्यताके व्यक्तिसे बातें करनी होती हैं उस योग्यताके व्यक्तिसे बातचीत करते समय, अपनी भाषाको प्राकृत या अपभ्रंश रूपमे ढाल लेते हैं। इसलिये यह धारणा अत्यन्त भ्रामक है कि किसी युगमे कई सौ वर्ष-तक संस्कृत रही, फिर कई सौ वर्षों-तक प्राकृत रही फिर कई सौ वर्षों-तक अपभ्रंश रही और इसी प्रकार भाषाओका क्रम चलता रहा। यदि व्याकरण-बद्ध हो जानेके कारण संस्कृत आजतक ज्योकी त्यो बनी रही तो प्राकृत और अपभ्रंश भी व्याकरण बन जानेपर ज्योकी त्यो क्यों नहीं

बनी रहें। क्या कारण है कि पालि नामकी तथाकथित भाषा अथवा तथाकथित अन्य प्राकृतें सहसा समाप्त हो गई और अकारण अपभ्रंशकी प्रधानता हो चली। वास्तविक बात यह है कि प्राकृत, संस्कृत तथा अपभ्रंश सब साथ रहें जैसा कि भास और कालिदासके नाटकों तथा भरतके नाट्यशास्त्रसे सिद्ध भी है।

८०० ई० पू० से ५०० ई० पू० तक उत्तर भारतमें १६ महाजनपद थे जिनमेंसे दो-दोके मेलसे एक-एक युग्म जनपद बन गया था। अग-मगध, काशी-कोशल, वृज-मल्ल, चेदि-वत्स, कुरु-पांचाल, मत्स्य-शूरसेन, अश्मक-अवन्ती, गांधार-कम्बोज। अब यदि भरतके बताए हुए सूत्रके अनुसार हम परीक्षा करें तो स्पष्ट हो जायगा कि भरतने जो सात भाषाएँ गिनाई हैं उनमेंसे मागधी तो अग मगधकी भाषा थी, प्राच्या भी काशी कोशलकी थी, अर्द्ध-मागधी भी वृज मल्लकी थी, बाह्लीका भी गांधार-कम्बोजकी थी, दाक्षिणात्या भी दक्षिणकी भाषाओंकी थी, अवन्तिजा भी अश्मक-अवन्तीकी थी और शौरसेनो भी मत्स्य-शूरसेनकी थी। यह बाह्लीका यदि कुरु-पांचालकी भाषा मान ली जाय तो गांधार-कम्बोजकी भाषा जाति-भाषा होगी, जिसमें म्लेच्छशब्दोंका प्रयोग होता था। इस प्रकार भरतकी वताई हुई उस समयकी सातों देशी भाषाओंका अस्तित्व सिद्ध हो जाता है। यह भी स्मरण रखना चाहिए कि भरतने इन भाषाओंको स्पष्ट रूपसे देशभाषा कहा है, प्राकृत नहीं कहा है। प्राकृतके लिये उन्होंने अलग वर्णन दिया है कि संस्कृत और प्राकृतके साथ चार प्रकारकी भाषाका प्रयोग करना चाहिए—अति-भाषा, आर्यभाषा जातिभाषा, जात्यतरी भाषा। ये भेद इस दृष्टिकोण रख कर किए गए हैं कि देवताओंसे अतिभाषा अर्थात् अतिशय संस्कृतनिष्ठ भाषा, राजाओंसे श्रेष्ठ या आर्य संस्कृत भाषा, विभिन्न प्रकारकी जातियोंसे उनकी जाति-भाषाएँ और पशु-पक्षियोंके अनुकरणके लिये जात्यतरी भाषा बुलवानी चाहिए। इसका अर्थ यह है कि एक संस्कृत भाषामें भी शैलीके अनुसार कई प्रकारके वर्ग बनाए जा सकते हैं। अतः अपभ्रंशको हमें कोई अलग ढलकर बनी हुई भाषा नहीं समझनी चाहिए। यदि ऐसा होना तो हमें ऐसी कड़ियाँ

अवश्य मिलती चलतीं जिनसे ज्ञात होता कि अमुक क्रमसे अमुक-अमुक समयमें अमुक-अमुक कारणोंसे अमुक-अमुक परिवर्तन हुए और भाषाका रूप बदला। पर ऐसे क्रमिक प्रमाणोंका पूर्ण अभाव है।

आधुनिक आर्यभाषा-काल

(१००० ई० से वर्त्तमान काल-तक)

आधुनिक आर्य-भाषा कालमें उत्तर भारतकी सभी वर्त्तमान भाषाएँ आ जाती हैं। यद्यपि उनका आरम्भ तो १००० ई० से ही होने लगा था पर साहित्यमें उनका प्रयोग तेरहवीं शताब्दिसे प्रारम्भ हुआ है। इन भाषाओंको अलग-अलग अपभ्रंशोंसे निकला हुआ बताना उतना ही भ्रामक है जितना यह कहना कि अपभ्रंश ही पुरानी हिन्दी है और उसीसे वर्त्तमान हिन्दी निकली है।

वर्त्तमान आर्य भाषाओंके सम्बन्धमें प्रचलित मत नीचे दिया जाता है—

पैशाची अपभ्रंशसे कश्मीरीका सम्बन्ध है। ये सब भाषाएँ दरदके अन्तर्गत आती हैं। ब्राचड अपभ्रंशसे सिन्धीका सम्बन्ध है। इससे 'बिचौली (केन्द्रीय), सिरैकी, लारी, थरेली और कच्छी' पाँच बोलियाँ निकली हैं। इनमें बिचौली ही सिन्धीकी प्रधान बोली है। कच्छी भाषा कच्छमें बोली जाती है जिसपर गुजरातीका प्रभाव है। कैकय अपभ्रंशसे पश्चिमी पञ्जाबकी लहँदा भाषा निकली है जिसे डिलाही, जट्टकी, हिन्दीकी या उच्चीवी कहते हैं। इसकी लिपि लडा है पर वह फारसी में भी लिखी जाती है। इसमें ग्रामगीत है, साहित्य नहीं। इसकी चार बोलियाँ 'लहँदा, मुलतानी, ओठवारी और घन्नी' है।

पूर्वी पञ्जाबी या पञ्जाबीका जन्म कैकयसे माना जाता है। इसपर शौरसेनी और दरदका भी प्रभाव है। यह मध्य पञ्जाबकी भाषा है। इसकी लिपि लडा और गुरुमुखी है। इसकी प्रसिद्ध बोली डोगरीको टाकरी लिपिमें लिखते हैं।

पहाड़ी या पर्वतीय भाषाका सम्बन्ध स्वश अपभ्रंशसे है। इनकी लिपि नागरी है। इनमेंसे पूर्वी पहाड़ीकी प्रधान बोली नैपाली है जिसे खसखुरा या गुर्खाली कहते हैं। मध्य पहाड़ीके दो रूप हैं—गढ़वाली और कमायूनी, जिनमें कुछ साहित्य भी है। पश्चिमी पहाड़ीकी लगभग ३० बोलियोंमें चम्बाली, जौनसारी और सिरमौरी प्रमुख हैं। इनमेंसे चम्बालीकी अपनी लिपि है। राजस्थानियोंके आधिपत्यमें होनेके कारण इन पर्वतीय बोलियोंपर राजस्थानीका भी बहुत प्रभाव पड़ा।

मालद्वीपकी माली भाषा और सिहलकी सिहलीको कुछ लोगोंने पालिसे विकसित हुआ बताया है किन्तु यह भ्रम है। इनमें महाप्राणोंका अल्पप्राण और ऊष्मका स् हो गया है। इसके प्राचीन रूप (एलु) अपभ्रंश-पर मराठीका बड़ा प्रभाव पड़ा है।

नागर अपभ्रंशसे राजस्थानीका विकास हुआ जिसके पश्चिमी रूपसे गुजराती निकली।

राजस्थानकी प्रधान बोलियोंमें मारवाडी, जयपुरी, मेवाती और मालवी प्रसिद्ध है। इनमेंसे मारवाडीमें अच्छा साहित्य है।

भीली भाषा गुजरातीकी शाखा है जो जगलके भील बोलते हैं और खानदेशी बोलियों खानदेशमें बोली जाती है।

शौरसेनी अपभ्रंशसे पश्चिमी हिन्दी निकली मानी जाती है जिसके अन्तर्गत कन्नौजीसे निकली हुई ब्रज तथा वह नागरी भी आती है जिसे भूलसे लोग 'खड़ी बोली' कहते हैं। इस नागरीमें सस्कृतके तद्भव रूपोंका प्रयोग होता है। मुसलिम कालमें इसमें फारसी, अरबी, तुर्की आदि सेमेटिक भाषाओंके शब्द भी मिल गए थे।

अर्द्धभाषाधी अपभ्रंशसे पूर्वी हिन्दी अर्थात् अवधी, बघेली और छत्तीसगढ़ी बोलियाँ निकली हैं।

भाषाधी अपभ्रंशसे बिहारी, बँगला और उडिया निकली हैं। इनमेंसे बिहारीके अन्तर्गत जोधपुरी, मगही और मैथिली बोलियाँ आती हैं।

बँगलासे दो भाषाएँ निकली—बँगला और असमी। इसमें सस्कृतके शब्द अधिक हैं और अ का उच्चारण ओ के समान, स का श के समान

और व का ब के समान होता है। असमीका क्षेत्र असम (आसाम) है जिसे कुछ लोग बँगलाकी पुत्री न मानकर भगिनी मानते हैं।

उडिया या ओड़ी भाषा उत्कलमे बोली जाती है। आजकल इसमे मराठी और तेलुगु शब्द गहुत मिल गए हैं।

मराठीका सम्बन्ध महाराष्ट्री अपभ्रंशसे है और वह बम्बई, पूना, बरार, नागपुर-नकके व्यापक प्रदेशमे बोली जाती है। इसकी तीन प्रधान बोलियाँ हैं—मराठी, बरारी और कोकणी। इसके अतिरिक्त द्रविड बोलियोसे मिली हुई एक हल्की बोली भी बरारमे बोली जाती है। मराठीकी लिपि मोडी है, जिसका आविष्कार शिवाजीके मंत्री बालाजी आवाजीने किया था।

इन आधुनिक भाषाओका जो वर्गीकरण ग्रियर्सनने किया था उसे डा० सुनीतिकुमार चाटुर्ज्याने अशुद्ध सिद्ध करके यह माना है—

१ उदीच्य—सिन्धी, लहँदा, पञ्जाबी।

२ प्रतीच्य—गुजराती।

३ मध्यदेशीय—राजस्थानी, हिन्दी (पश्चिमी और पूर्वी), बिहारी।

४. प्राच्य—उडिया, बँगला, असमी।

५. दक्षिणात्य—मराठी।

किन्तु यह वर्गीकरण हमे मान्य नहीं है। हम पीछे १५७ पृष्ठपर विवेचना कर चुके हैं कि आधुनिक भाषाओके सात वर्ग हैं—का, दा, जो, नो, चा, रा, एर्। अगले पृष्ठपर दिए हुए मानचित्रसे इनका प्रत्यक्ष परिचय मिल जायगा।

भारतकी प्रमुख बोलियाँ



वर्तमान भाषाओंके लक्षण—

१. वर्तमान भाषाएँ अलगन्त (वियोगात्मक) हो गई हैं, इसलिये सहायक क्रियाओं और परसर्गोंका सहारा लेना पड़ता है।
२. मराठी, गुजराती और सिहली आदिको छोड़कर शेष भाषाओंमेंसे नपुसक लिंग लुप्त हो गया है।
३. द्वित्व वर्ण दूर हो गए हैं जैसे—कर्मसे काम, धर्मसे धरम। पर पंजाबीमें अब भी बहुतसे द्वित्व वर्ण चलते हैं जैसे कित्थे।
४. कारकके दो ही रूप हैं—विकारी और अविकारी।
५. कालके अलग रूप भी दो ही हैं, शेषको सहायक शब्दोंसे बनाना पड़ता है।
६. वाक्यमें शब्दोंका स्थान स्थिर हो गया है।
७. बाहरकी बहुत सी भाषाओंके शब्द ले लेनेसे नई ध्वनियाँ 'क, ख, ग, ज, फ' आदि आ गई हैं। मुंडा और द्रविड परिवारकी भाषाओंसे भी कुछ शब्द ले लिए गए हैं। अब इन भाषाओंकी प्रकृति धीरे-धीरे संस्कृतनिष्ठ होती जा रही है और इसलिये इनमें अलगन्तसे जुटन्त अर्थात् वियोगात्मकसे संयोगात्मक होनेकी प्रवृत्ति हो चली है।

हिन्दीके कुछ नए रूप

हिन्दी : बहुतसे लोगोंने 'हिन्दी' शब्दकी व्याख्या करते हुए कहा है कि संस्कृतके 'सिन्धु' और 'सिन्धी' शब्दोंसे फारसीमें 'हिन्द' और 'हिन्दी' हो जाते हैं। हमारी समझमें नहीं आता कि यह स को ह कहनेका श्रेय केवल फारसीको ही क्यों दिया जाता है। स्वयं उदयपुरमें 'साढे सात'को 'हाडे हात' कहते हैं। यह स को ह कहनेकी प्रवृत्ति केवल फारसीमें ही नहीं हमारे यहाँ भी है। अतः 'हिन्दवी' या 'हिन्दी' शब्द फारसीका समझना अत्यन्त भूल है। पश्चिमी भारतके लोग (जहाँ अब भी स को ह बोला जाता है) व्यापारके लिये बाहर जाते थे और वहीं ये लोग अपनेको सिन्धवी (सैन्धव या सिन्धी और अपनी बोलीमें

हिन्दी कहते थे)। फारसीमें हिन्दीका अर्थ है हिन्दूसे सबंध रखनेवाला। भारतके जितने मुसलमान भी हज करने मक्का जाते हैं या व्यापारके लिये उधर जाते हैं उन्हें वहाँके लोग 'हिन्दी' ही कहते हैं और इसी नाते यहाँकी भाषा भी 'हिन्दी' कहलाती है। पड़ोसी फारस, अरब आदि देशवाले भारत भरके लोगोको 'हिन्दी' अर यहाँकी सब बोलियोंको भी 'हिन्दी' कहते हैं। जहाँतक 'हिन्दू' शब्दकी बात है, फारस-वाले मुसलमान लोग उन लोगोको हिन्दू कहते हैं जो इस्लाम धर्म नहीं मानते और हिन्दूमें रहते हैं। यह अर्थ इसीलिये लगाया गया कि जब मुहम्मद साहबने अपना इस्लाम धर्म चलाया और सम्पूर्ण अरब, फारस, तुर्किस्तान, अफगानिस्तान और चीन तकका प्रदेश मुसलमान बन बैठा तब भी हिन्दुस्तानवाले उनके धार्मिक सिद्धान्तोसे प्रभावित नहीं हुए, वरन् उलटे शैव और वैष्णव धर्मका प्रचार करके विष्णु या शिवके मंदिर बनवाते रहे। इसीलिये 'हिन्दू' शब्दका अर्थ 'इस्लाम धर्म न माननेवाले' और 'हिन्दूके निवासी' माना गया। हमारे देशमें हिन्दू शब्दका अर्थ है वह व्यक्ति, जो ईसाई या मुसलमान न हो अर्थात् जो हिन्दू धर्मसे सबंध रखनेवाले धर्म मानता हो यहाँ तक कि सिक्ख, जैन आदि भी व्यापक अर्थमें हिन्दू ही माने जाते हैं। जहाँतक हिन्दी भाषाकी बात है, हिन्दू मुसलमान सभी यहाँकी बोलियों अर्थात् व्यापक दृष्टिसे 'हिन्दी' ही बोलते हैं।

यद्यपि बाहरके पड़ोसी देशवाले भारतकी सभी भाषाओको हिन्दी मानते हैं किन्तु 'भाषा-शास्त्रकी दृष्टिसे हिन्दी वह भाषा है जो उत्तर भारतमें जयपुरसे लेकर पटनेतक विन्ध्याचलके उत्तरमें बोली जाती है अथवा उत्तर-पश्चिममें अम्बालासे लेकर और पश्चिममें जयपुरसे लेकर पूर्वमें भागलपुर-पटना तक, उत्तरमें शिमलासे लेकर नैपालके पूर्वी छोर तकके सम्पूर्ण पहाड़ी प्रदेशके दक्षिणसे लेकर दक्षिण-पूर्वमें रायपुर-बिलासपुर तक और दक्षिण-पश्चिममें खंडवा-तक बोली जाती है और जिसके अन्तर्गत पूर्वी राजस्थानी, जयपुरिया, छत्तीसगढ़ी, बुन्देलखण्डी, मैथिली, ब्रज, अवधी आदि सब भाषाएँ आ जाती हैं।'।

किन्तु यदि पत्र-पत्रिका, शिक्षा-मध्यम और साहित्यकी भाषाकी दृष्टिसे विचार किया जाय तो सम्पूर्ण राजस्थानसे लेकर बिहार-तक और उत्तरसे पहाड़ी भाषाओंसे लेकर विन्ध्याचलके दक्षिणसे सतपुडातक नागरीका ही बोल-बाला है जिसे कुछ लोग भूलसे खड़ी बोली कहते हैं। इस प्रकार नागरी भाषाका व्यवहार करनेवाले लोगोकी सख्या लगभग १८ करोड़ है। पहले इस क्षेत्रमे भी ब्रज भाषा ही काव्य-भाषा या साहित्य भाषा थी। किन्तु अब ये सब भाषाएँ अर्थात् ब्रज, अवधी, मैथिली आदि केवल जानपदीय भाषाएँ रह गई हैं।

इस सम्पूर्ण नागरीके क्षेत्रमे चार मुख्य प्रादेशिक भाषाएँ मानी जाती थीं, जिनके शिष्ट (साहित्यिक) और ग्रामीण (लोगोकी बोलचालके) दोनो रूप मिलते हैं—

राजस्थानी = राजस्थानकी सब बोलियों।

मैथिली = दरभंगाके चारो ओरकी बोलियों।

भोजपुरी = पटना-गयासे लेकर बनारस-गोरखपुर-तकके बीचकी बोलियोंका समूह।

पहाड़ी बोलियों = हिमालयकी तराईके पहाड़ी प्रदेशोंकी बोलियों।
बुन्देलखण्ड, बघेलखण्ड और मालवाकी बोलियों भी इसी श्रेणीमे आती हैं। कुछ लोगोने इन सब भाषाओके समूहको दो भागोमे विभक्त कर दिया है—पूर्वीय और पश्चिमी। किन्तु इनके रूप तीन माने जाने चाहिएँ—पूर्वी, पश्चिमी और बीचकी। इन सब बोलियोंके समूहको ही भाषाशास्त्रवाले हिन्दी मानते हैं।

अतः हिन्दी शब्दके तीन अर्थ हुए—

१. हिन्दुस्तान भरकी सब बोलियों।

२. उत्तर भारतकी पंजाबी, सिन्धी, बँगला और उडियाको छोड़कर शेष भाषाएँ।

३. राजस्थानसे लेकर बिहार-तककी भाषाओका समूह।

उर्दू : उर्दूके सबधमे बताया जा चुका है कि उर्दू कृत्रिम भाषा है।

मुसलमानोंने यहाँ आकर दिल्लीके आसपासकी भाषामें फारसी और अरबीके शब्द भरभरकर नागरीको ही कृत्रिम भाषाके रूपमें परिवर्तन करके एक खिचड़ी भाषा बना ली जो आज कुछ भाषाधर लोगोके द्वारा हिन्दीकी प्रतियोगिनीके रूपमें खड़ी कर दी गई है।

हिन्दुस्तानी : अंगरेजों तथा अन्य योरोपीय विद्वानोंने भारतकी उस बोलचालकी भाषाको हिन्दुस्तानी माना जो मुसलमानी शासन-कालमें उनके राजदरबारमें पनपी और फूली-फली और जिसमें अरबी-फारसीके तत्सम शब्दोंका धड़ल्लेके साथ प्रयोग हुआ। इसे उर्दूका पर्याय ही समझना चाहिए क्योंकि भारतवर्षमें ईंगलैंडसे जो शासक भेजे जाते थे उन्हें यह भाषा (उर्दू कहलानेवाली हिन्दी) पढ़ाई जाती थी और इसीको वे लोग 'हिन्दुस्तानी' कहते थे। यद्यपि इसमें उर्दू-वालोका-सा यह दुराग्रह नहीं है कि छोट-छोटकर बल पूर्वक फारसी और अरबीके शब्द भरे ही जायें किन्तु यह निश्चय है कि उसकी प्रवृत्ति उर्दूकी ओर अधिक है। अंगरेजोंके जानेके साथ उसका अस्तित्व लुप्त हो गया है और वह स्वाभाविक अवसान प्राप्त कर चुकी है। अंगरेजोंके शासनके कारण यह इतनी व्यापक हो गई थी कि उत्तर भारतमें व्यापक रूपसे समझी और बोली जाती थी, किन्तु इसका क्षेत्र शासन-क्षेत्र-तक ही सीमित था, लोक-भाषाके क्षेत्रमें नहीं, यद्यपि लोकभाषा-भाषी लोग भी इसे समझते भली प्रकार थे क्योंकि कचहरियो-में इसीका बोलबाला था।

नागरी : ठेठ नागरी भाषा संस्कृत, अरबी और फारसी आदि के तत्सम शब्दोंसे रहित होती है। नीचेके उदाहरणसे उसका रूप स्पष्ट हो जायगा—

टीलेकी ऊँची रेतीली चोटीपर चढ़कर जो मैंने चारों ओर आँखें झुमाई तो देखता क्या हूँ कि दूरपर धरती-अकासके मिलनकी मिलमिलीपर अटपट फैली हुई हरियालीकी सुरमुटमें, अपने लाल खपरैलोंपर पच्छिमकी गोदमें ढलते हुए सूरजकी पिछली धूप-छाँह भरी किरनें जहराता हुआ, एक सुहावना-सा,

खुभावना-सा, नन्हों-सा झोंपड़ा उस सोंझकी ललाईमें हँसता, मुस्कराता और बुलाता-सा चमक रहा है। मेरे साथ मेरी घरनी चलते-चलते थककर चूर हो चली थी। उसकी सोंस फूलने लगी थी और वह रह-रहकर पूछती जा रही थी—‘कहिए अभी कितना चलना है?’

इसीको यदि आजके हिन्दीवाले लिखेंगे तो वे इस प्रकार लिखेंगे—

‘वप्रके समुन्नत बालुकामय शिखरपर आरूढ होकर जो मैंने चतुर्दिक् दृष्टि-निक्षेप किया तो मुझे प्रतीत हुआ कि सूदूर धरणी-आकाशके सम्मिलन-तीर्थपर अनियमित रूपसे विकीर्ण हरीतिमाकी छायामें, अपने रक्तिम खपरैलोंपर पश्चिम दिशाके क्रोडमें अकस्थ होते हुए भास्करके अन्तिम आलोककी छायापूर्ण किरण-माला अंकित करता हुआ, एक सुशोभन, मनोहर, अत्यन्त लघु कुटीर, उस साथ्य लालिमामें मन्द स्मितिसे हँसता और निमग्न देता-सा उद्भासित हो रहा है। मेरे साथ मेरी धर्मपत्नी इस सुदूर यात्रासे अत्यन्त आन्त और क्लान्त हो चला थी। उसका प्रवास वेग बढ़ चला था और क्षण-क्षणपर वह आतुर जिज्ञासा करती जा रही थी—‘कहिए अभी कितना मार्ग शेष है?’

इसी हम ऊपर दिए हुए वाक्यको उर्दूमें लिखना चाहे तो यो लिखेंगे—

‘खरसगके बलन्द पुर-रेग क़ुलहपर सवार होकर जो मैंने इद-गिद नज़र दौड़ाई तो मअलूम हुआ कि एक फ़ासले-पर ज़मीन-आसमानके इत्तेहादे-उफ़ुककी बेनूरीमें निहायत बे-क़रीने दराज़ सबज़ो-गयाहकी पुरतमें, मगरिबमें गुरुब होते हुए आक्रताबकी आख़री शुआएँ अपने सुख खपरैलोंपर शाबा कराता हुआ एक निहायत ख़ुशनुमा, दिलकश, मुख्तसर-सा झोंपड़ा उस शामकी शफ़क़में हँसता, मुस्कराता और दावत-सा देता आशकार है।

इससे प्रतीत होता है कि वर्तमान सस्कृतनिष्ठ नागरी भी नागरीकी वास्तविक ठेठ तद्गवात्मिका भाषाके वृत्रिम रूपमें ढल रही है। उर्दूमें भी वाक्यकी बनावट हमारी अपनी है केवल उसमें कुछ थोड़ेसे सज़ा और विशेषण फारसी और अरबीसे लाकर भर दिए गए हैं। उसकी बनावट यो तो नागरीके सज़ा विशेषणके बदले अरबी-फारसी सज़ा-विशेषण भरनेसे बनी किन्तु कभी-कभी उसके वाक्योंकी बनावट

फारसीके ढगपर भी होने लगी थी जैसे—‘आना राजा इन्दरका’ यह वाक्य रूप फारसीके ‘आमद राजा इन्दर’का अनुवाद है। कभी-कभी बहुवचनका निर्माण भी फारसीके ढगपर होने लगा जैसे ‘कागज’का ‘कागजात’ आदि। कहनेका अर्थ यह है कि उर्दू भाषा कोई स्वतन्त्र भाषा नहीं है। वह हिन्दीकी ही एक शैली है जिसमें हिन्दीके प्रचलित तद्भववात्मक शब्द हटाकर उनके बदले फारसी और अरबीके शब्द ला भरे जाते हैं। ठीक यही बात वर्तमान साहित्यिक हिन्दीके सबधमें भी कही जा सकती है। अर्थात् उसमें भी छोट-छोटकर देशी और चलते शब्दोंके बदले सस्कृतके शब्द भरनेकी प्रवृत्ति आ गई है।

प्रियर्सनने भाषा-परीक्षण (लिग्विस्टिक सर्वे)में दिल्ली मेरठके पास बोली जानेवाली इस भाषाका बड़ा बेढगा और बेतुका ‘वर्नाक्यूलर हिन्दुस्तानी’ नाम दिया है। कुछ लोगोंने इसका नाम ‘खडी बोली’ और ‘सिर हिन्दी’ रक्खा है। किन्तु ये सब नाम ठीक नहीं है। इसका वास्तविक नाम ‘नागरी’ ही उचित है।

कुछ लोगोंने खडी बोली, बोंगरू, ब्रजभाषा, कन्नौजी, बुन्देलखंडी, अवधी, बघेली, छत्तीसगढी, भोजपुरी आदिको ग्रामीण बोलियाँ बताया है। किन्तु ये ग्रामीण बोलियाँ नहीं हैं। इनमेंसे नागरी (खडीबोली), ब्रजभाषा और अवधीको तो ग्रामीण कहना अत्यन्त अज्ञताकी बात है क्योंकि इनमें साहित्य भी है। हाँ, बोंगरू, कन्नौजी, बुन्देली, बघेली, और भोजपुरीको ग्रामभाषा अवश्य कहा जा सकता है। आगे चलकर यदि इनमें भी साहित्य हो गया तो इनके भी दो रूप हो जायेंगे—१. शिष्टजन भाषा और २. ग्रामीण भाषा।

हिन्दीका भाषा-शास्त्रीय परीक्षण : भाषा-शास्त्रकी दृष्टिसे हिन्दीका परीक्षण करनेके लिये निम्नलिखित बातोंपर विचार करना होगा—

१. हिन्दीकी ध्वनियों।

२. हिन्दीका शब्द-समूह।

३. हिन्दीका वाक्यनिर्माण ।

४. हिन्दी शब्दोंकी अर्थ-प्रकृति ।

नागरी वर्णमाला

अपभ्रंशकी वर्णमाला देखनेसे जान पड़ता है कि उसमें अ आ इ ई उ ऊ ए ँ (ह्रस्व) ओ ओ (ह्रस्व) स्वर वर्ण और क ख ग घ ङ ज झ ट ठ ड ढ त थ द ध न प फ ब भ म य र ल व स ह व्यजन थे । किन्तु नागरी (खड़ी बोली) के जो भी प्राचीनतम उदाहरण मिलते हैं उनमेंसे किसीमें भी संस्कृत स्वरका लोप नहीं हुआ । अमीर खुसरोकी पहली लीजिए—

एक थाल मोतीसे भरा, सबके सिरपर औंधा धरा ।

चारों ओर वह थाली फिर, मोती उससे एक न गिरै ॥

(आकाश)

यह ठीक वही भाषा है जिसका प्रयोग हम आज भी कर रहे हैं और यही हिन्दीकी तद्भवात्मिका प्रकृति है ।

ऋग्वेदका पहला मन्त्र है—

‘अग्निमीळे पुरोहित यज्ञस्य देवऋत्विजम्, होतारं रत्नधातमम् ।’

इस मन्त्रमें ‘अग्नि, पुरोहित, यज्ञ, देव, होता, रत्न’ शब्द हमारी हन्दीमें ठीक संस्कृतके द्वित्व वर्णोंको सरल करके आए हैं, जैसे ‘रत्न’का ‘रतन’ हो गया । यदि यह शब्द प्राकृतसे होकर आता तो ‘रत्त’ का ‘रअण’ हो जाता । किन्तु ऐसी कोई बात नहीं हुई । यदि प्राकृत और अपभ्रंशमें ढलकर हिन्दी आई होती तो उसने औ पे छोड़ दिया होता । किन्तु ऐसा भी नहीं हुआ । उसकी तद्भवात्मिका प्रकृतिमें ‘ऐसा’ और ‘औटर’ दोनों हैं । इसी प्रकार धर्म शब्द भी धम्म नहीं बन पाया, धरम बन गया और कर्म भी एक ओर करम बना और दूसरी ओर कार्यके अर्थमें काम हो गया । अतः यह कहना पूर्णतः निराधार है कि हिन्दीका निर्माण प्राकृत और अपभ्रंशमेंको ढलकर हुआ ।

उसका सीधा विकास अन्तर्वेदकी मूल भाषा सस्कृतसे ही हुआ। वह सीधी सस्कृतकी अन्तर्वेदी प्राकृत है।

अमीर खुसरोने अपनी मुकरियाँ, पहेलियाँ और ढकोसले जिस भाषामे लिखे हैं वह अमीर खुसरोकी मातृभाषा थी जो दिल्लीके पास मेरठ-मुजफ्फरनगरमे अर्थात् अन्तर्वेदमे जैसे आजसे ६०० वर्ष पूर्व या उससे पहले पहले बोली जाती थी वैसे ही अब भी बोली जाती है। यह अवश्य है कि अनेक जातियो और सस्कृतियोंके सम्पर्कसे उसमे बहुतसे सज्ञा-विशेषण शब्द बाइसे आकर मिले। किन्तु यह कइना नितान्त आमक है कि हिन्दीकी उत्पत्ति अपभ्रंशसे हुई। नागरीका विकास सीधे सस्कृतसे इस प्रकार हुआ कि उसने सस्कृतके सन् यक्षरोको तोड़कर सीधा कर लिया और अपना रूप कोमल बनाकर ढाल लिया किन्तु न उसने प्रसिद्ध प्राकृतोमे-को होकर अपनेको कसा, न अपभ्रंशमे-को ही। अधिकसे अधिक उसे सस्कृतकी अन्तर्वेदी प्राकृत भाषा मान सकते हैं।

२

नागरी भाषाकी ध्वनियाँ

स्वर और व्यञ्जन : हमारे वर्णोंकी मूल ध्वनियाँ प्रधानतः दो समूहों में विभक्त हैं, जिन्हें स्वर और व्यञ्जन कहते हैं। इनकी संख्या पाणिनीय शिक्षाके अनुसार ६३ अथवा ६४ है^१। अ आ आ३, इ ई

१—त्रिषष्टिश्चतुषष्टिर्वा वर्णाः शम्भुमते मताः ।

सस्कृते प्राकृते चापि स्वयं प्रोक्ता स्वयम्भुवा ॥

स्वरा विंशतिरेकश्च स्पर्शानां पञ्चविंशति ।

यादयश्च स्मृता ह्यष्टौ चत्वारश्च यमा स्मृता ॥

अनुस्वारो विसर्गश्च क षौ चापि पराश्रितौ ।

दुःस्पृष्टश्चेति विज्ञेयो लृकार प्लुत एव च ॥

ई३, उ ऊ ऊ३, ऋ ॠ ऋ३, लृ, ए ए३, ऐ ऐ३, ओ ओ३, क ख ग घ ङ, च छ ज झ व, ट ठ ड ढ ण, त थ द ध न, प फ ब भ म, य र ल व श ष स ह, चार यम^१, अनुस्वार (ं), विसर्ग (:), ऋँ जिह्वामूलीय, और ॠँ प^२ उपध्मानीय, लुल लृकार और दुःस्पृष्ट।

उच्चारण-स्थान : लौकिक सस्कृतमें प्रयुक्त वर्णमालाके अनुसार 'अ, आ, इ, ई, उ, ऊ, ऋ, लृ, ए, ऐ, ओ, औ' स्वर वर्ण कहलाते हैं। 'क, ख, ग, घ, ङ, च, छ, ज, झ, व, ट, ठ, ड, ढ, ण, त, थ, द, ध, न, प, फ, ब, भ, म, य, र, ल, व, श, ष, स, ह' व्यञ्जन वर्ण कहलाते हैं। इसके अतिरिक्त अनुस्वार (ं), विसर्ग (:), और अनुनासिक (ँ) का भी प्रयोग मिलता है। नीचे दिए कोठेसे विदित होगा कि नागरी वर्णों के उच्चारणस्थानका निर्देश क्रम सर्वथा वैज्ञानिक है—

वर्ण	उच्चारण-स्थान	वर्ग
अ आ, ह ॐ	कण्ठ	स्वर, अन्तःस्थ
क ख ग घ ङ ॐ	जिह्वामूल	कवर्ग
इ ई, च छ ज झ व, य श	तालु	स्वर, चवर्ग, अन्तःस्थ
ऋ ॠ, ट ठ ड ढ ण, र ष	मूर्द्धा	स्वर, टवर्ग, अन्तःस्थ
लृ, त थ द ध न, ल स	दन्त	स्वर, तवर्ग, अन्तःस्थ
उ ऊ, प फ ब भ म	ओष्ठ	स्वर, पवर्ग
ए ऐ	कण्ठ-तालु	स्वर
ओ औ	कण्ठोष्ठ	स्वर
व	दन्तोष्ठ	अन्तःस्थ

२—वर्गोच्चारणानां चतुर्णां पञ्चमे परे मध्ये यमो नाम पूर्व-

सदृशो वर्णः प्रातिशाख्ये प्रसिद्ध (पल्लिवक्त्री, चख्खन्तु,

अग्निः, छन्ति ।) — सिद्धान्तकौमुदी सज्ञाप्रकरण

ॐ 'अकुहविसर्जनीयानां कण्ठ.' के अनुसार 'अ आ इ क ख ग घ ङ' के

कारणके अनुसार इन वर्णों के पाँच भेद माने जाते हैं— (१) स्वरकृत भेद, अर्थात् उदात्त (ऊँचे स्वरसे), अनुदात्त (नीचे या मन्द स्वरसे) और स्वरित (समाहार, अर्थात् न बहुत ऊँचे स्वरसे न बहुत नीचे स्वरसे) बोलना । याज्ञवल्क्य शिष्टांशमें इसे स्पष्ट करते हुए कहा गया है—गाधार और निषाद उदात्त हैं (क्योंकि इनमें दो श्रुतियाँ हैं), ऋषभ और धैवत अनुदात्त हैं (क्योंकि इनमें तीन श्रुतियाँ हैं) और षड्ज, मध्यम, और पचम स्वरित हैं (क्योंकि उनमें चार श्रुतियाँ हैं) ।

उच्चौ निषादगान्धारौ नीचाऋषभधैवतौ ।

शेषास्तु स्वरिता ज्ञेयाः षड्जमध्यमपञ्चमाः ॥

२. कालकृत भेद, जैसे ह्रस्व (इ), दीर्घ (ई) और प्लुत (ई३) जैसे अर्थात् एक स्वरके उच्चारणमें लगनेवाले समयके अनुसार भेद, ३. स्थानकृत भेद, अर्थात् मुखके भीतर जिन स्थानोंसे ध्वनिका उच्चारण हुआ है उनके अनुसार भेद । ४. आभ्यन्तर प्रयत्नकृत भेद, अर्थात् कोई ध्वनि उच्चरित करनेमें मुखके भीतर जीभके संयोगसे कितना प्रयत्न करना पड़ता है उसके अनुसार भेद । ५. बाह्य प्रयत्नकृत भेद, अर्थात् वर्णको कितनी साँसके साथ ध्वनित करके मुखसे बाहर व्यक्त करना पड़ता है, इसके अनुसार भेद ।

उच्चारणका स्थान कण्ठ है । किन्तु स्वर्गीय ईश्वरचन्द्र विद्यासागरने इसमें सशोधन करते हुए 'अ आ इ' का उच्चारण-स्थान कण्ठ तथा कवर्गका उच्चारण-स्थान जिह्वामूल निर्दिष्ट किया है—'जिह्वामूले तु कु. प्रोक्तः' । पाणिनीय शिष्टापर उक्त मत 'क ख ग' के सम्बन्धमें है । इनका प्रयोग नागरीमें तो नहीं पर विदेशी 'कागज' आदि शब्दोंमें होता है । नागरीमें उन्हें तज्ज्व रूपमें ग्रहण करना चाहिए, तत्सम रूपमें नहीं । अतः नागरीमें इन नवीन ध्वनियों के स्वीकारकी कोई आवश्यकता नहीं है । हमारा कार्य 'कागज' लिखकर भी चल जायगा । हाँ, तत्सम लिखते समय शुद्धिके लिये नाँचे बिन्दु लगाकर उक्तका प्रयोग अवश्य करना चाहिए ।

हमारी भाषापर विदेशी प्रभाव

हमारी भाषाकी ध्वनियोंपर विदेशी ध्वनियोंका भी बहुत प्रभाव पड़ा। कुछ भारतीय भाषाओंमें उन ध्वनियोंके निर्देशक चिह्न भी बना लिए गए, जिनकी देखा-देखी लोग कहीं-कहीं नागरीमें भी उनका प्रयोग करने लगे हैं। उदाहरणके लिये 'कौलेज, जौली, ऐंड' शब्द उद्धृत किए जा सकते हैं। प्रथम दो शब्दोंमें से 'कौ' और 'जौ' का उच्चारण 'आ' और 'औ' के बीचका है और 'ऐंड'में हल्के 'ऐ' का। कुछ लोग प्रायः 'औ' और 'ऐ' पर पूरा बल देते हुए इन शब्दोंका उच्चारण 'कउलेज, जउली, अइड' करते हैं। मराठीमें उक्त ध्वनियोंको स्पष्ट करनेके लिये अनुस्वार-विहीन अर्धचन्द्रका प्रयोग होता है। वे इन शब्दोंको—कौलेज, जौली, ऐण्ड लिखते हैं। उक्त ध्वनियोंका निर्देश करनेके लिये हिन्दीमें भी मराठीवाले चिह्नका प्रयोग होने लगा है। किन्तु जब 'बैक' लिखना हो तो इस चिह्नके अनुसार लिखेंगे—'बैक', जो अनुनासिक सहित 'ब' बनकर अशुद्ध हो जाता है।

उच्चारण-दोष

इस प्रकारके विदेशी प्रभावके कारण तथा अपने यहाँ सविधि उच्चारण सिखानेकी व्यवस्था छूट जानेसे नागरी लिपि लिखनेवाले तथा नागरी भाषाभाषी भी इन ध्वनियोंके उच्चारणमें भूल करने लगे। कुछ वर्ण तो ऐसे भी हैं जिनके वास्तविक उच्चारणमें लोगोको बड़ा भ्रम है। ऐसी अनेक ध्वनियोंका उच्चारण भारतके विभिन्न प्रान्तोंमें भिन्न-भिन्न ढङ्गसे होने लगा है। नागरी वर्णमालाको पंजाबमें 'का, खा, गा, घा' पढ़ते हैं, पश्चिमी संयुक्तप्रान्तमें 'कै खै गै घै', बिहारवाले प्रत्येक वर्णका उच्चारण हल्का ओकार लगाकर किया करते हैं और बंगाली तो स्पष्ट गोल मुँह बनाकर सभी अक्षरोंको गोल करते हुए 'को खो गो घो' पढ़ते हैं। बंगालियोंका अशुद्ध उच्चारण तो साहित्यिक कहानीकी वस्तु हो गया है। किसी पुराने परिहासप्रिय संस्कृत कविका वह श्लोक द्रष्टव्य है जिसमें

बङ्गीय उच्चारणसे व्याकुल होकर सरस्वतीजीने ब्रह्माजीसे निवेदन किया है कि 'या तो बंगाली लोग गाथा (संस्कृत श्लोक) पढ़ना छोड़ दें या आप कोई नई सरस्वती बनाइए'—

ब्रह्मन्विज्ञापयामि त्वां स्वाधिकारजिहासया ।

गौडस्यजतु वा गाथामन्या वाऽस्तु सरस्वती ॥

सनोषकी बात है कि पूर्वी उत्तर प्रदेश और नागरी भाषाभाषी मध्यप्रान्तके लोग नागरी ध्वनियोंका उच्चारण शुद्ध करते हैं। इस सम्बन्धमें सबसे बढ़कर चमत्कारकी बात तो यह है कि जो लोग पृथक् ध्वनियोंका विकृत उच्चारण करते हैं वे भी उनसे शब्द बन जानेपर उसका शुद्ध उच्चारण करने लगते हैं। उदाहरणके लिये पश्चिमी उत्तर-प्रदेशके अलग-अलग 'कै लै मै' कहनेवाले लोग भी मिलाकर 'कलम' ही लिखते और पढ़ते हैं।

अनिश्चित प्रयोग

नागरी वर्णमालामें कुछ ध्वनियाँ ऐसी भी हैं जिनका प्रयोग उठ चुका है या जिनका उच्चारण इस समय अनिश्चित है। वैदिक संस्कृतमें 'ह्रस्व' अ का उच्चारण विवृत (मुँह खोलकर 'आ' के समान) होता था। पर पीछे चलकर काव्य-संस्कृतमें प्रातिशाख्योंमें और पाणिनीय शिष्टादिके द्वारा इसका उच्चारण आजकलकी भाँति सवृत ही होने लगा ।

ऋ और लृका उच्चारण

'ऋ' और 'लृ' का भी उच्चारण वैदिक कालमें भिन्न होता था। इसके साथ 'र' ध्वनि तो अवश्य उच्चरित होती थी, क्योंकि ऋक् प्रातिशाख्य और महाभाष्य इसके प्रमाण हैं, पर इसका ठीक ठीक उच्चारण निश्चित रूपसे नहीं बताया जा सकता। पालि और प्राकृतमें 'ऋ' का प्रयोग नहीं था। उनमें 'ऋ' के बदले कभी 'अ' कभी 'इ' और कभी 'उ' हो जाता है जैसे—'कृत' का 'कद', 'ऋषि' का 'इसि' और 'वृक्ष' का 'रुक्ख'। 'ऋ' के उक्त तीन विकार संस्कृतमें भी उपलब्ध हैं—'कृ' का 'करण', 'लृ' का 'लीर्ण' और 'लृ' का 'पूर्ति'। ऐसी

स्थितिमें 'ऋ' का उच्चारण न तो 'अम्बु ताब्जन' वाला ठीक है और न 'रिषि' ही उचित है।

'लृ' का प्रयोग तो वैदिक संस्कृतमें ही अत्यल्प मात्रामें होता था। लौकिक संस्कृतमें तो 'लृ' का प्रयोग लगभग होता ही नहीं था ॥ आधुनिक पाश्चात्य विद्वानोंका कहना है कि प्राचीन 'लृ' का उच्चारण अंगरेजीके 'लिटिल' शब्दमें उच्चरित होने वाले 'ल' के समान था। किन्तु वह स्पष्ट रूपसे क्लृपमें उच्चरित होनेवाले ल के समान अर्थात् 'ल' को तालुपर कँपानेसे बोला जाता था। पालि, प्राकृत, अपभ्रंश और हिन्दीमें 'लृ' का प्रयोग कहीं उपलब्ध नहीं है।

स्वरो में सन्ध्यक्षर

'ए ऐ ओ औ' को वैदिक और लौकिक संस्कृतमें सन्ध्यक्षर माना गया है। इनके उच्चारण-स्थान भी (एदौतो कण्ठतालुः। ओदौतोः कण्ठोष्ठम्) एक-दो बताए गए हैं। महाभाष्यने भी इन्हे सन्ध्यक्षर ही माना है। इसी आधारपर यह कल्पना की जाती है कि इन चार अक्षरोंका उच्चारण एक स्वरके समान अर्थात् समान स्वरके समान नहीं वरन् दो स्वरोंके समान, सन्ध्यक्षरके समान होता रहा होगा। पर इनका ठीक-ठीक उच्चारण क्या था यह सदिग्ध ही है। प्रायः 'ए ओ ऐ औ' का प्राचीन उच्चारण क्रमशः 'अइ अउ आइ आउ' माना जाता है। इसका आधार यह है कि सन्धिस्थलोंके 'ए' 'ओ' 'ऐ' 'औ' की रचना 'अ+इ', 'अ+उ', 'अ+ए', 'अ+ओ' के योग-से होती है। 'अए अओ' भी ऐ औ' का एक उच्चारण माना जाता

॥ अथ लृकारोपदेशः किमर्थः । किं विशेषेण लृकारोपदेशश्चोद्यते न पुनरन्येषां वर्णानामुपदेशश्चोद्यते । यदि किञ्चिदन्येषामपि वर्णानामुपदेशे प्रयोजनमस्ति लृकारोपदेशस्यापि तद्वदितुमर्हति । को वा विशेषः । अयमस्ति विशेषः । अस्य लृकारस्याल्पीयोरैव प्रयोगविषयः । यश्चापि प्रयोगविषयः स क्लृपिस्थस्यैव । (महाभाष्य १।१।२।२) ।

है जो आधुनिक नागरीमें उपलब्ध है। पर नागरीकी स्थिति कुछ विचित्र है। आधुनिक नागरीमें 'ए ओ' का उच्चारण एक स्वर-सा होता है और 'ऐ औ' का सन्ध्यक्षर-सा। अतः कुछ निर्णय करनेके पूर्व इन वर्णोंके इतिहासपर भी दृष्टिपात कर लेना चाहिए। यह कहा जा चुका है कि संस्कृतमें ये स्वर सयुक्ताक्षर माने गए हैं। पालि और प्राकृतमें 'ए ओ' तो उपलब्ध हैं पर 'ऐ औ' नहीं मिलते। प्राकृतमें प्रायः 'ऐ' का 'ए' और 'औ' का 'ओ' हो जाता है। पर कुछ ऐसे परिवर्तन भी उपलब्ध हैं जो आधुनिक नागरी उच्चारणके कारण माने जा सकते हैं। प्राकृतमें 'दैत्य' शब्दके 'दै' का उच्चारण 'दइ' और 'पौरव' के 'पौ' का 'पउ' हो जाता है। अतः संस्कृत-कालमें चाहे इनका उच्चारण सन्ध्यक्षर-सा भी रहा हो पर हमारा आधुनिक उच्चारण भी निराधार नहीं है। प्राकृतमें भी इनका उच्चारण आज-सा ही था। अतः ऐ औ का शुद्ध उच्चारण 'अइ' 'अउ' ही मानना चाहिए। किन्तु वृद्धि-सन्धिके नियमानुसार इनका निर्माण अ + ए, अ + ओ से होनेके कारण इनका उच्चारण 'ऐश' तथा 'औरत' आदि शब्दोंमें उच्चरित होनेवाले 'ऐ' 'औ' (अए अओ) का भी प्रतिनिधि कहा जा सकता है।

इधर कुछ लोगोंने 'आई, आओ' को दो स्वरोंका सयोग और 'भइआ' के 'अइआ' को तीन स्वरोंका सयोग माननेकी भूल भी की है।

ह्रस्व ध्वनियाँ

हिन्दीकी कई भाषाओंमें ह्रस्व 'ए ओ ऐ औ' का भी प्रयोग मिलता है जैसे कवितावलीमें—'अवलोकिहैं सोच विमोचनको' 'नाथ न नाव चढाइहैं जू' 'बरु मारिए मोहिं बिना पग धोए'। आधुनिक नागरीमें भी ऐसी ह्रस्व ध्वनियाँ 'लोहार' 'सोनार' एका आदि शब्दोंमें उपलब्ध हैं। प्राकृतके व्याकरणोंमें यद्यपि इसका उल्लेख नहीं मिलता पर गाथाओंमें ह्रस्व 'ए ओ' मिलते हैं। लौकिक संस्कृतमें यद्यपि ह्रस्व 'ए ओ' उपलब्ध नहीं हैं किन्तु वेदकी 'सात्यमुग्रिराणायनीय' शाखामें ह्रस्व 'ए ओ' का उच्चारण होता था जिसका परिचय महाभाष्यमें

दिया हुआ है'। आज भी दक्षिणके सात्यमुग्रिराणायनीय पंडित 'ए ओ' का उच्चारण ह्रस्व ही करते हैं। पर इनके लिये हमारी नागरीमे नये सकेतोंकी आवश्यकता नहीं है क्योंकि हम लोग अवधी-ब्रजके कवित्त-सवैयोंमे आनेवाले एव 'एका, लोहार, सोनार' के ह्रस्व 'ए ओ' का उच्चारण ठीक रीतिसे कर ही लेते हैं।

बारहवीं शताब्दिमें राजशेखरने भी काव्य-मीमासामे भारतके विभिन्न प्रदेश-वासियोंके उच्चारणका सूक्ष्म परीक्षण किया है—

गौडाद्या सस्कृतस्था परिचितरुचय प्राकृते लाटदेश्या ।

सापञ्चशप्रयोगा.

सकलमरुभुवष्टकभादानकाश्च ॥

आवन्त्या पारियात्रा. सह दशपुरजैर्भूतभाषा भजन्ते ।

यो मध्ये मध्यदेशे निवसति स कविः सर्वभाषानिषण्णः ॥

[गौड आदि(बगालके निवासी)सस्कृतके प्रेमी होते हैं, गुजरात (लाट)-निवासियोंकी रुचि प्राकृतकी ओर अधिक रहती है, सारे मारवाड और पूर्वी पंजाब (टक्)से आनक (आना सागर, अजमेर) तकके लोग अपञ्चश-का प्रयोग करते हैं। उज्जैन, मालवा (पारियात्र पर्वतके बीच) और दशपुरके निवासी पैशाचीका व्यवहार करते हैं, किन्तु मध्यदेश (हिमालय और विन्ध्यके बीचके देश)मे रहनेवाला भारतके मध्यमें रहनेके कारण सभी भाषाओंमें निष्णात होता है।] उक्त उदाहरणसे मध्यदेश-निवासियोंकी उच्चारण-पटुतामें कोई सन्देह नहीं रह जाता ।

पञ्चम वर्णका प्रयोग

'ङ' का प्रयोग नागरीमें केवल तत्सम शब्दोंम होता है, जैसे 'गङ्गा' 'विहङ्गम' 'अङ्ग' आदिमें। इनका काम अनुस्वारके द्वारा भी चल

१. ननु चैङः सस्थानतरावर्द्ध एकारोऽर्द्ध ओकार । न तौ स्तः । यदि तौ स्याता तवेवायमुपदिशेत् । ननु च भोशङ्गन्द्गोना सात्यमुग्रिराणायनीया अर्द्धमेकारमर्द्धमोकार चाधीयते । सुज्ञाते ए अश्वसूनुते । अश्वयो ओ अद्रिभिः सुतम् । शुक्र ते ए अन्यत् । यजत ते ए अन्यत् । इति । (महा० एओङ्, ऐओच्)

सकता है, जैसे 'गंगा, विहगम, अग'। 'अ' का प्रयोग तो नागरीमें रह ही नहीं गया है। 'चञ्चल' 'अञ्चल' आदि भी वस्तुतः 'चन्चल, अन्चल' ही पढ़े जाते हैं। केवल अनुकरणात्मक 'साञ्-साञ्' आदि शब्दोंमें ही 'अ' का उच्चारण होता है। इसी प्रकार सयुक्ताक्षरमें आनेवाला 'ण' भी 'कुण्ठित' 'दण्ड' आदि शब्दोंमें 'न' के रूपमें ही उच्चरित होता है। पर पञ्चम-वर्ण-सयुक्त वर्णोंकी उपर्युक्त स्थितिका एक कारण और भी है। महाभाष्यकार पतञ्जलिने भी कहा है कि अनुस्वार और ङ, ज, ण, न, म के पश्चात् यदि क, ख, ग, घ, च, छ, ज, झ, ट, ठ, ड, ढ, त, थ, द, ध, प, फ, ब, भ, श, ष, स, ह आर्व तो उन्हें (अनुस्वार और ङ, ज, ण, न, म को) नकारोत्पन्न ही समझना चाहिए। ऐसी स्थितिमें आधुनिक नागरीके अनुस्वार और कुछ वर्णों के पञ्चम वर्णोंका 'न' जैसा उच्चारण अकारण नहीं है।

नागरी ध्वनियोंके अनिश्चित उच्चारण

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं, नागरी वर्णमालामें कुछ ध्वनियाँ ऐसी भी हैं जिनका प्रयोग या तो उठ चुका है या जिनका उच्चारण इस समय अनिश्चित है। ङ ज ऋ ष लृ क्ष और झ ऐसे ही अक्षर हैं। इनमें ङ ज और लृ का प्रयोग प्रायः लुप्त हो चुका है, शेष ऋ ष क्ष और झ का उच्चारण भ्रमात्मक और अनिश्चित हो रहा है। लोग प्रायः 'ऋ' का उच्चारण ह्रस्व 'रि' की तरह किया करते हैं। वे यह भूल करते हैं। 'रि' और 'ऋ' के समान उच्चारणका भ्रम संभवतः दोनोंके मूर्धन्य वर्ण होनेका परिणाम है। वास्तवमें 'रि' तो 'र' पर ह्रस्व इकारकी मात्रा लगाकर बनती है परन्तु 'ऋ' का उच्चारण 'र' में हल्का कपन देकर होता है। 'कृपण, कृषि, सरीसृप' आदिमें लगी हुई 'र', इसी 'ऋ' का दूसरा रूप है। इनको हम इस प्रकार लिख सकते हैं—कृपण, कृषि तथा सरीसृप।

'ष' की स्थिति भी 'ऋ' से मिलती-जुलती है। नागरी वर्णमालामें

यद्यपि दन्त्य 'स', तालव्य 'श' और मूर्धन्य 'ष' अलग-अलग स्पष्ट निश्चित किए गए हैं फिर भी लोग तालव्य 'श' और मूर्धन्य 'ष' में भेद नहीं करते। मूर्धन्य 'ष' को या तो लोग तालव्य 'श' पढ़ते हैं या सीधे 'स' पढ़ते हैं। इन वर्णों में परस्पर इतना स्पष्ट अन्तर होते हुए भी भ्रमात्मक उच्चारण करना उनकी अनभिज्ञता है।

यद्यपि ऊपरकी विवेचनासे स्पष्ट है कि आजकल हमारे यहाँ 'श' और 'ष' के उच्चारणमें भेद नहीं रह गया है तथापि यह परम्परा अपनी पूर्ववर्तिनी भाषाओंसे मिली है। 'श' 'स' और 'ष' के उच्चारणका विभेद सस्कृत तक तो उपलब्ध है पर पालि, प्राकृत, अपभ्रंश आदिमें यह भेद नहीं दिखाई पड़ता। पालिमें 'श' 'ष' और 'स' के लिये केवल दन्त्य 'स' का ही प्रयोग होता था। इसी प्रकार शौरसेनी और महाराष्ट्री प्राकृतमें भी तीनों ध्वनियों के स्थानपर केवल 'स' का ही प्रयोग होता था। मागधी प्राकृतमें तीनों ध्वनियों के स्थानपर केवल तालव्य 'श' का ही प्रयोग होता था। यही परम्परा हमें भी प्राप्त हुई। पर हमारी आजकी प्रवृत्ति तत्सम शब्दोंको शुद्ध रूपमें उच्चारण करनेकी ओर है। अतः हम प्रयोग तो तीनों ध्वनियोंका कर रहे हैं परन्तु उच्चारणमें अबतक केवल दन्त्य 'स' और तालव्य 'श' का ही उपयोग करते हैं। यदि वैज्ञानिक दृष्टिसे देखा जाय तो कुछ विशेष परिस्थितियोंमें वस्तुतः दन्त्य 'स' का ही मूर्धन्य 'ष' हो जाता है। यह नागरीके उच्चारणका अपना ध्वनि-नियम है, जैसे प्रायः इ ऊ ऋ ए ओ ऐ ह य च र ल क ख ग घ ङ ट ठ ड ढ ण और ष के पश्चात् दन्त्य 'स' के स्थानमें ही सस्कृतमें मूर्धन्य ष हो जाता है। जैसे—विष, ऋषि आदि। किन्तु तालव्य 'श' और मूर्धन्य 'ष' में उच्चारणकी गड़बड़ी अनभिज्ञताका ही फल है।

ऐसा भ्रम 'क्ष' के उच्चारणमें भी दिखाई देता है। विभिन्न स्थानोंमें लोग क्ष का उच्चारण क्ख, क्श या क्स के समान करते हैं। परन्तु नागरीका क्ष वास्तवमें क् और मूर्धन्य ष के योगसे बनता है। प्रमाणके

लिये ब्राह्मी शिलालेखों में आए हुए क्ष को देखना चाहिए। उसमें क और ष के संयोगसे बने हुए क्ष का यह रूप देखनेमें आता है—

॰ ८ = ८

क ष = क्ष

इसके अतिरिक्त संस्कृत व्याकरण पढ़नेवाला एक साधारण विद्यार्थी भी जानता है कि क् ष के संयोगसे 'क्ष' होता है। इसी प्रकार 'धुक्षु' 'भोक्ष' आदिमें 'क्ष' की रचना भी क्+ष से ही होती है। अस्तु, इसके उच्चारणमें सन्देहका तनिक भी स्थान न रहना चाहिए। किन्तु यह भी ध्यान रखना चाहिए कि क्+ष का संयोग होनेपर इस ध्वनिने एक मिश्रित रूप धारण कर लिया है अतः उसके लिये 'क्ष' अक्षर अलग बना दिया गया है। उसे 'क्ष' लिखनेकी भूल नहीं करनी चाहिए अन्यथा उसका उच्चारण 'रिक्षा' में प्रयुक्त 'क्श' के समान होने लगेगा। उसका 'क्ष' रूप ही लिखनेमें प्रयुक्त होना चाहिए और उसका उच्चारण भी क्+ष की मिश्रित ध्वनिके साथ होना चाहिए, क् और ष की क्रमिक ध्वनि लेकर नहीं।

सबसे अधिक गड़बड़ी क्ष के उच्चारणमें पाई जाती है। पंजाबवाले इसे शुद्ध 'ग्य' बोलते हैं, उत्तरप्रदेश और मध्यप्रान्तमें 'ग्यँ' कहते हैं, महाराष्ट्रमें यही वर्ण 'दन्य' उच्चरित होता है, गुजराती 'ग्न' उच्चारण करते हैं और वेदपाठी-मण्डल इसका उच्चारण ग्न करता है। ऐसी स्थितिमें इसका प्रामाणिक उच्चारण स्थिर कर लेना परमावश्यक है।

इस सम्बन्धमें सर्वप्रथम हमें एक सूत्र मिलता है 'ज्योर्ज्ञः', जो प्रमाणित करता है कि 'ज्ञ' न तो ग् और ज के योगसे बना है और न तो द् न् और य से, वरन् यह सन्ध्यक्षर ज् और ज से मिलकर बनता है। ईसासे सौ वर्ष पूर्ववाले पभोसाके ब्राह्मी शिलालेखसे भी यही बात प्रमाणित होती है, जिसमें ब्राह्मी 'ज्' और 'ज' के योगसे बना हुआ 'ज्ञ' इस प्रकार लिखा मिलता है—

$$\begin{array}{c} E \quad h = E_h \\ \text{ज} \quad \text{ज} = \text{र} \end{array}$$

तीसरा प्रमाण यह है कि सर्वथा प्राचीनतावादी वैदिक मंडली भी 'ज्ज' ही उच्चारण करती है। सस्कृतमें 'ज अ संयोगे ज्ज' कहा भी जाता है। अनेक स्थलोंपर 'ज्ज' वर्ण की रचना भी ज+ज के योगसे ही होती है। अस्तु, वेदकी विभिन्न शाखाओं, प्रतिशाख्यों और और शिखाओंके अनुसार चाहे उच्चारणमें कुछ वैचित्र्य हो किन्तु हमारी नागरीमें इसका उच्चारण 'ज्ज' ही होना उचित है।

अनुनासिकका प्रयोग

नागरी भाषाके अध्ययनसे सिद्ध होगा कि सस्कृतकी ध्वनियोंके अतिरिक्त नागरी भाषाकी प्रकृतिमें अनुनासिकका प्रयोग अधिक है। 'अँधेरा, आँख, पोंच, कुँआ, ईँडुआ, ईँट, उँगली, ऊँट, एँच-पेंच, ऐँठ, ओँठ, औँधा, कँपकँपी, खाँड, गेद, छुँघरू, चोँदनी, छौँक, जोँघ, भौँम्, ताँत, थँथडा, दाँत, धौँकनी, दोनों, पोंगा, फूँक, बाँध, भौँग, मों, में, मै, टौँ-टौँ, रँगाई, लँगडा, गौँव, चोँटा, गौँजा, सोँड, हँडिया, हँसना, हँ' आदि 'शब्दों, भाइयों, लेखों, पुस्तकों' आदि बहुवचनों और 'होना' आदि क्रियाओंके 'हौँ, हैं, हौँगे' आदि रूपोंमें अनुनासिक ध्वनिका ही प्रयोग होता है। कालिदासके अभिज्ञान-शाकुन्तलके प्राकृत पदोंमें भी यह मिलना है—

ईसीसि जुम्बिआहँ भमरेहँ सुउमारदरकेसरसिहाहँ ।

ओदंसअन्ति दअमाणा पमदाओ सिरीसकुसुमाहँ ॥

और अपभ्रंशमें भी—

पुत्त जाँ कवणु गुणु, अवनगुणु कवणु सुणु ।

जा बप्पीकी मुँहडी, चम्पिउजइ अवरेण ॥

—प्राप्त होता है।

हिन्दीकी विशेष ध्वनियाँ

इ ढ ढ्ह ढ्ह ल्ह नागरीकी विशेष ध्वनियाँ हैं। नागरी भाषाकी गठन देखनेसे ज्ञात होगा कि विदेशी जातियोंके सम्पर्क और अपनी देशी प्रकृतिसे इसमें सस्कृतके अतिरिक्त कुछ ऐसी ध्वनियाँ भी आ गई हैं जो सस्कृतके वर्णसमाम्नायमें नहीं हैं।

कुछ लोगोंका कहना है क ख ग ज फ जो अरबी-फारसीके काफ, खे, गैन, जे, ज़ोय, ज्वाद, फे से आए हैं उन्हें क ख ग ज फ ही पढ़ा-लिखा जाय। यह बात नागरीकी प्रकृतिके अनुकूल भी है। किन्तु फारसी और अरबीका प्रभाव नागरीपर इतना पडा है कि बहुतसे शब्दोंको कभी-कभी तत्सम रूपमें प्रयोग करना ही पड जाता है। नागरीके बहुतसे नाटककारों ने मुसलमान पात्रोंके मुखसे फारसी-निष्ठ नागरी कहलाई है। वह जबतक उसी प्रकार उच्चरित न होगी तबतक उसका ठीक प्रभाव नहीं पड सकता। अतः व्यवहारतः नागरी भाषामे जो फारसी या अरबीके शब्द क ख ग ज फ से युक्त आवें उनमें प्रयुक्त होनेवाली ये ध्वनियाँ क ख ग ज फ ही उच्चरित की जायँ, किन्तु यदि कहीं तत्सम रूपमे इन ध्वनियोंका प्रयोग कराना हो तो मूल रूपमे कराया जाय।

इ और ढ का प्रयोग 'बडा, सडा, कड़ा, पडा, जोड, तोड, बड़ाई, बूढा, पढना, गढा, कढ़ी, मढी, गाढ़ा' आदि शब्दों मे होता है। ये ध्वनियाँ शुद्ध मूर्धन्य न होकर विसर्प मूर्धन्य हैं अर्थात् जीभको मूर्धासे लगाकर उच्चरित करनेके बदले जीभको मूर्धासे रगड़कर इनका उच्चारण किया जाता है। इन दो ध्वनियोंका संस्कार इतना प्रबल हो गया है कि सस्कृतवाले भी 'गरुड' को 'गरुड' और 'गूढ' को 'गूढ़' पढ़ते-बोलते हैं।

वैदिक ळ का प्रयोग

ळ का प्रयोग वेदों में हुआ है, नागरीमें इसका प्रयोग नहीं होता। मेरठके आसपास 'हल्दी, बैल' आदि कुछ शब्दोंके 'हळदी, बळद' आदि पर्यायोंमें इसका प्रयोग होता है। कुछ लोगों ने ङ को ही ळ समझने

की भूल की है और वे 'खिचड़ी' को 'खिचळी' लिखते हैं किन्तु इ और छ में अन्तर यह है कि ड को मूर्धापर जीभ रगड़कर बोलनेसे ड़ होता है और तालुपर ल के साथ जीभ रगड़कर बोलनेसे ल़ या छ होता है ।

नागरीकी कुछ विचित्र ध्वनियाँ

नागरीकी कुछ ध्वनियाँ बड़ी विचित्र हैं । ये हैं तो मिश्र ध्वनियाँ किन्तु सन्ध्यक्षरके समान लिखे जानेपर भी उनका उच्चारण स्पर्शाघातसे किया जाता है, पूर्णाघातसे नहीं । ये ध्वनियाँ हैं म्ह, न्ह और ल्ह । पालि और प्राकृतों के 'अह्माक, पन्ह और कल्हार' में जो म्ह न्ह और ल्ह आते हैं उनके म्, न् और ल् पूर्ण स्वराघातके साथ 'अमहाक, पन्ह' और 'कल्हार' में उच्चरित होते हैं । किन्तु नागरीके 'तुम्हारा', 'पिन्हाना' और 'कोल्हू' में आनेवाले म् न् और ल् अत्यन्त अल्प स्पर्शके साथ बोले जाते हैं । कभी-कभी इन म्ह और न्ह में प्रयुक्त म् और न् के अल्प स्पर्शका यह परिणाम हुआ है कि 'कुम्हार' को 'कुँभार', 'जम्हाई' को 'जँभाई' और 'कान्हा' को 'कौँधा', अर्थात् म्ह ओर न्ह को लोग भ ध पढ़ने-बोलने लगे ।

न्य का प्रयोग ब्रज तथा अवधीमें 'पन्यो, जन्यो, मन्यो' आदिमें होता है और मराठीमें 'दुसऱ्या' के रूप में होता है । इसमें भी र् का उच्चारण स्पर्शाघातसे किया जाता है पूर्णाघातसे नहीं । य से पूर्व मिलनेवाले सभी व्यञ्जनोंका अवधी और ब्रजमें ऐसा ही अल्प स्पर्श होता है जैसे 'छक्यौ, जग्यौ, बन्यौ' आदिमें । इसकी चर्चा प्रथम खंडमें की जा चुकी है ।

देश-भेदसे उच्चारणमें विकार

नागरीमें उच्चारणकी इतनी व्यवस्था होनेपर भी देश-भेदसे कुछ विकार आ ही गए हैं । अ या अकारयुक्त सभी व्यञ्जनोंको पञ्जाबमें का खा गा घा पढ़ते हैं, पश्चिमी उत्तर प्रदेशवाले क ख ग घ को कै खै गै घै कहते हैं और 'रहना' को 'रैहना', 'कहना' को 'कैहना',

‘पहले’ को ‘पैहले’ पढ़ते-बोलते हुए भी ‘कलम’ को ठीक पढ़ते हैं अर्थात् ह के पूर्वके स्वरको ही ऐ कर देते हैं। अक्षरको अलग-अलग का खा गा घा उच्चारण करनेवाले पंजाबी भी शब्दोच्चारणमें ‘कहना’ को ‘कैणा’ बोलेंगे और पढ़ते समय यदि उन्होंने बड़ी कृपा की तो ‘कैना’ पढ़ेंगे। यही अकारकी ध्वनि पूर्वमें जाकर कुछ ओकारकी ओर प्रवृत्त होती है और बगालमें जाकर क ख ग घ भी शुद्ध को खो गो घो हो जाते हैं। विलक्षण बात यह है कि वे कभी कभी एक शब्दमें एक-दो अक्षरोंको तो गोल ओकारके साथ बोलते हैं और एक-आधको शुद्ध, जैसे ‘कमल’ शब्दको वे ‘कोमोल’ बोलते हैं।

शब्दके अन्तकी इ और उ को दीर्घ पढ़ना—बोलना नागरीवालोंकी साधारण प्रकृति है। वे ‘कवि’ को ‘कवी’, ‘भानु’ को ‘भानू’, ‘वायु’ को ‘वायू’ पढ़ते-बोलते हैं।

ऐ और औ के संबंधमें हम ऊपर विस्तारसे बता आए हैं। ‘ऐसा’ को ‘एसा’, ‘मैं’ को ‘मे’ कहनेकी प्रकृति मारवाड और गुजरातमें बहुत है। मारवाडमें ‘और’ को ‘ओर’, ‘कौन’ को ‘कोन’ पढ़ा-बोला जाता है। इसके ठीक विपरीत ब्रजमें ए को ऐ और ओ को औ पढ़ने-बोलनेका अभ्यास है। वे ‘जिसने’ को ‘जिसनै’, ‘प्रेम’ को ‘प्रैम’, ‘उसको’ को ‘उसकौ, उसकौ’ ‘दोनों’ को ‘दोनौ’ पढ़ते-बोलते हैं।

यद्यपि ङ का उच्चारण जीभको घण्टीसे आगे लगाकर नाकसे किया जाता है और इसका प्रयोग भी नागरीमें अलग नहीं होता किन्तु वर्णमाला में पढ़ते हुए इसे पंजाबवाले ‘अगड’ और ‘ङे’ पढ़ते हैं।

च छ ज झ हैं तो तालव्य, किन्तु महाराष्ट्रवाले ठेठ मराठी शब्दोंमें इन्हें वत्स्य और दन्त्य बनाकर च छ ज झ बोलते हैं।

ऊपर बताया जा चुका है कि ङ और ढ को प्रायः लोग ङ और ढ पढ़ते और बोलते हैं जैसे ‘गुडकेश’ को ‘गुडकेश’, ‘गूढ’ को ‘गूढ’ आदि। किन्तु यदि ङ औ ढ किसी शब्दके प्रारम्भमें आवें तब वे मूल रूपमें ही बोले जाते हैं जैसे ‘ढकार, ढलिया, ढकना, ढोल, ढमाढम’। बिहार और

सिधमे 'ङ' का 'र' हो जाता है, वहाँ 'सङ्क' भी 'सरक' बन जाती है। हमारे कवि लोग भी इसी भौंकमे 'पतम्भ' को 'पतम्भर' लिखने लगे हैं।

ण को प्रायः लोग ङ से मिला देते हैं। ऐसे लोग 'गरुड' को 'गरुण' और 'गणेश' को 'गणेश' लिखते-बोलते हैं।

ध को पञाबम त ही पढ़ते-बोलते हैं और 'धेनु' वहाँ 'तेनू' हो जाती है।

ब और व का भी ऐसा ही घपला होता है। उत्तर भारतमें ब का अधिक प्रयोग होता है। वहाँ 'बन, वृक्ष, वानर, विमान' भी 'बन, बृक्ष, बानर, बिमान' हो जाते हैं। किन्तु दक्षिणवाले व का शुद्ध उच्चारण करते हैं। वहाँ 'बहिणी (बहन), बोंदरा (वानर)' में व का ही प्रयोग होता है।

पञाबमें भ को ष बोलते हैं जिससे 'भानु' भी 'पानू' हो जाता है।

य को ज पढ़ने-बोलनेकी प्रवृत्ति भी उत्तर भारतके पूर्वी भागमें है। वहाँ 'यज्ञ'को 'जग्य', 'यजमान'को 'जजमान', 'यदाकदा'को 'जदाकदा' कहते हैं किन्तु वहाँ भी 'यहाँ, यार, ये, यहूदी' आदिको 'जहाँ, जार, जे, जहूदी' नहीं कहते अर्थात् तत्सम शब्दोंके प्रारम्भमें आनेवाले य को ही वे ज बोलते हैं। 'नियन्ता' को 'निजन्ता' नहीं कहते।

श, स में कहीं तो श का स जैसे 'प्रकाश'का 'प्रकास', कहीं स का श जैसे 'कैलास' का 'कैलाश' हो जाता है। मेवाडमें स का ह हो जाता है। वहाँ 'साढ़े सात' भी 'हाड़े हात' बन जाता है।

मध्यभारतमें भी 'वह'को 'वो' कहनेका अभ्यास है।

'रलयोरभेदः' से ल का र तो बहुधा हो जाता है। 'गाली' भी 'गारी' हो जाती है, 'मन्दिर' भी 'मन्दिल' हो जाता है।

नागरीकी विश्लेषण-प्रकृति

नागरीकी वास्तविक प्रकृति सन्ध्याक्षरोंको तोड़कर बोलनेकी है। 'दरपन, करम, धरम, परगट, गुपुत, सरग' आदि सच्चे ठेठ नागरी शब्द

हैं जिनका प्रयोग कवियों ने खुलकर किया है, किन्तु अब प्रवृत्ति है 'दर्पण, कर्म, धर्म, प्रकट, गुप्त, स्वर्ग' आदि तत्सम रूपमें लिखनेकी। अतः लिखते तो लोग तत्सम रूपमें हैं किन्तु प्रायः बोलते हैं 'दरपण, करम, धरम' ही।

स के साथ बने हुए सन्ध्यक्षरों से प्रारम्भ होनेवाले शब्दों से पहले प्रायः अ या इ जोड़कर उनका उच्चारण किया जाता है जैसे 'स्नान' को 'अस्नान', 'स्कूल' को 'इस्कूल', 'स्तोत्र' को 'अस्तोत्र' आदि। अवध के रहनेवालों की कुछ अपनी विशेषता है। वे ए को या, ओ को वा कर देते हैं। उनका 'लोटा' भी 'ल्वाटा' हो जाता है और 'देखो' भी 'द्याखौ' हो जाता है।

राजस्थानमें दो प्रकारके व चलते हैं—

१. दन्त्योष्ठ्य व (v) और २ द्वयोष्ठ्य व (w)। एक ही शब्दमें दोनो प्रकारके व लगा देनेसे उनके अर्थमें भेद आ जाता है। जैसे— 'वात = वायु' किन्तु 'वात = कहानी'। इसी प्रकार 'वार = दिन' किन्तु 'वार = सहायताके लिये पुकारना'।

इसके अतिरिक्त प्रत्येक प्रदेशमें एक वाक्य-ध्वनि होती है अर्थात् एक विशेष स्वरके आरोह-अवरोहके साथ वाक्य कहनेकी चाल होती है। यह ध्वनि लिखकर नहीं बताई जा सकती।

सिन्धी वर्णमालामें नागरी वर्णमालाकी ध्वनियों के अनिर्दिष्ट उपध्मानीय ब और अन्तःश्वासित ड हैं जो भीतर ही साँस लेकर बोले जाते हैं।

पजाबवाले पूरी वर्णमालाको आकारके साथ 'का खा गा घा' उच्चारण करते हुए तो पढ़ते ही हैं साथ ही सध्यक्षरोंको अलग-अलग उच्चरित करते हैं जैसे 'प्रकार' को 'परकार', 'स्टेशन' को 'सटेशन'।

गुजरातीमें 'च' और 'ज' तो ठीक बोला जाता है पर 'झ' को वे भी 'झ' कहते हैं।

मध्यभारत और मध्यप्रान्तमें 'रखा जाता है' को 'रखा जाता है' लिखते और बोलते हैं।

दक्षिण भार-मे ह्रस्व 'ओ' तथा 'ए' का प्रयोग भी होता है जिसका प्रयोग हमारे यहा भी ब्रज और अवधीमे होता है और जिसकी व्याख्या हम पीछे कर चुके हैं।

'ढ' को प'न्हमी उत्तरप्रदेशमे 'ढ' ही पढ़ते हैं—'भै तो नागरी पढरथा (पढ रहा) हूँ।' कोटा तथा राजपूतानेके कुछ भागोंमें भी 'पडा है' को 'पढा है' तथा 'पढ़ता है' को 'पढता है' बोलते हैं। इस ङ ङ के कारण नागरीवाले जब संस्कृत पढते हैं तो 'गुडाकेश' को 'गुडाकेश' और 'गूढ' को 'गूढ' पढ़ते हैं। सिन्धवाले इस 'ढ'को 'न्ह' बोलते हैं जैसे 'पढना' को 'पन्हना'। इसके अतिरिक्त ह्रस्व दीर्घकी अशुद्धियाँ व्यापक रूपसे होती है। मराठी-गुजरातीवाले 'सीताराम' को 'सिताराम' लिखते हैं।

तमिळ, तेलुगु, कन्नड, और मलयाळम्के क्षेत्रमें भी नागरीके उच्चारणमें बहुत दोष आ गए हैं जैसे 'सीताराम' को वे 'सीथाराम' लिखते है या सीताराम लिखकर 'सीथाराम' पढते हैं।

भारतके विभिन्न प्रान्तोंमे दुस्स्चारणकी कुछ विशेषताओका यथासभव परिचय दे दिया गया है। इस समय भारत भरमें नागरी भाषा पढाई तो जा रही है किन्तु उच्चारण और भाषा रूपकी अत्यन्त अवर्णनीय, दुर्गति हो रही है।

(12-13)
12:12-13

है, वे ध्वनियाँ आधुनिक भाषा-शास्त्रियों की सम्मतिके अनुसार नहीं विकसित हुई हैं।

तृतीय खंड

१

नागरी व्याकरण

पिछले प्रकरणोमे नागरी वर्णमाला तथा शब्द और वाक्यकी परिभाषाएँ बताई जा चुकी है और कहा जा चुका है कि वाक्यस्फोट ही सबसे बड़ा स्फोट है अर्थात् वास्तविक अर्थ वाक्यमे ही होता है, शब्दमे नहीं। यह भी बताया जा चुका है कि शब्द तीन प्रकारके होते हैं। नाम (सज्ञा), अव्यय, स्वयस्फुट ।

नामके अन्तर्गत वस्तुओ, क्रियाओ और गुणोके नाम आते हैं। इसके अनुसार नामके तीन भेद हो जाते हैं—वस्तुनाम, क्रियानाम और गुण नाम। इनके अनुसार शब्दोके भी तीन रूप हो जाते हैं—१. सज्ञा, २ क्रिया, ३ विशेषण ।

अव्ययके अन्तर्गत कुछ शब्द सम्बन्ध-सूचक होते हैं, कुछ समुच्चयबोधक ।

सज्ञाके बदले जो शब्द काम आते हैं, उन्हें सर्वनाम कहते हैं ।

हर्ष, शोक, विस्मय, क्रोध आदिके समय सहसा मुंहसे निकल पडनेवाले शब्द स्वयस्फुट कहलाते हैं ।

इस प्रकार वाक्यमे प्रयुक्त होनेवाले शब्दोके निम्नलिखित भेद हो जाते हैं—

१ वस्तुओका नाम बतानेवाले शब्द (सज्ञा)

२. क्रियाका नाम बताने वाले शब्द (क्रिया)

- ३ व्यक्तियों, तथा वस्तुओंके गुण बतानेवाले शब्द (संज्ञा विशेषण)
- ४ क्रियाओंके गुण बतानेवाले शब्द (क्रिया-विशेषण)
- ५ संज्ञाके बदले आनेवाले शब्द (सर्वनाम)
- ६ दो शब्दों या वाक्योंको मिलानेवाले शब्द (समुच्चय बोधक)
- ७ क्रियासे संज्ञाका सम्बन्ध बतानेवाले शब्द (सम्बन्ध सूचक)
- ८ विस्मय, हर्ष, शोक, क्रोध आदिके समय स्वयं मुँहसे निकल पडनेवाले शब्द (स्वय-स्फुट) कहलाते हैं।

ये आठों प्रकारके शब्द विकारी होते हैं या अविकारी। जिस शब्दके रूप बहत्तसे हो सकते हो वे विकारी कहलाते हैं जैसे—‘हल, हलो, हलसे, हलोका’।

जिनमें कोई विकार नहीं आता वे अविकारी या अव्यय कहलाते हैं, जैसे—‘किन्तु, आह, प्रायः’ आदि।

अतः संज्ञा, संज्ञाविशेषण, क्रिया तथा सर्वनाम तो विकारी हैं और क्रियाविशेषण, सम्बन्ध-सूचक शब्द, समुच्चयबोधक शब्द और स्वयं-स्फुट ये अविकारी या अव्यय हैं।

भाषामें जितने शब्द काममें आते हैं उनकी बनावटके अनुसार उनके चार रूप होते हैं—रूढ, यौगिक, योगरूढ और कूट।

संज्ञा

जिस शब्दसे किसी वास्तविक या काल्पनिक वस्तुकी पहचान हो उसे संज्ञा कहते हैं, जैसे—पेड़, स्वर्ग, काशी, आत्मा, लालिमा, शक्ति आदि।

ये संज्ञाएँ निम्नाङ्कित प्रकारकी होती हैं—

१. व्यक्तिवाचक : जिससे किसी एक वस्तुका नाम जाना जा सके, जैसे—श्रीकृष्ण, काशी, विन्ध्याचल, गंगा, नागरीप्रचारिणी सभा।

२. जातिवाचक संज्ञा : जिससे किसी एक जातिके या एक वर्गकी वस्तुओंकी पहचान हो, जैसे—गौ पेड़, मनुष्य, नदी, समिति।

३ भाववाचक सज्ञा : जिससे किसी गुणके नामकी पहचान हो, जैसे—मोटापा, भलाई, लालिमा, खटास ।

भावके अन्तर्गत धर्म, गुण, अवस्था तथा व्यापार (कार्य) आदि सब आते हैं । जाति-वाचक सज्ञासे भी ये भाववाचक सज्ञाएँ बनती हैं, जैसे—‘शत्रु’से ‘शत्रुता’, विशेषणसे भी बनती है जैसे—‘मधुर’से ‘मधुरता’ और क्रियासे भी बनती है जैसे—‘चमकना’ से ‘चमक’ ।

कभी-कभी व्यक्तिवाचक सज्ञाएँ भी जातिवाचक बनकर आ जाती हैं, जैसे—‘आप किस रामको पूछ रहे हैं । तुम्हारे जैसे सैकड़ो भीम हमने देखे हैं । वे तो कलियुगके हरिश्चन्द्र हैं । वह बड़ी सीता है ।’

कभी कभी जातिवाचक सज्ञाएँ भी व्यक्तिवाचक बनकर आती हैं । जैसे—‘देवीकी पूजा चल रही है । यह किस सम्बत्की घटना है ।’ (यहाँ देवीका अर्थ दुर्गा और सम्बत्का अर्थ विक्रम सम्बत् हैं ।) कभी-कभी कुञ्ज उपनाम भी इसी प्रकार चल पड़ते हैं जैसे—‘भारतेन्दु, पन्त’ आदि ।

कभी-कभी भाववाचक सज्ञाएँ भी जातिवाचकके रूपमें काम आती हैं जैसे—‘ये सब देश देशकी चलने हैं । हमने बहुत सर्दियों देखी पर ऐसी कभी न देखी ।’

लिंग

जब वाक्यमें किसी सज्ञाका प्रयोग होता है तब लिंग, वचन और कारकके अनुसार उस सज्ञाके रूपमें कुछ हेरफेर हो जाता है ।

सज्ञाके जिस रूपसे यह बोध होता है कि यह पुरुष है या स्त्री, उस रूपको लिंग कहते हैं । सस्कृतमें तीन लिंग माने जाते हैं—पुलिंग (पुलिग शब्द अशुद्ध है), स्त्रीलिंग, नपुंसकलिंग । मराठी, गुजराती आदि कुछ भारतीय भाषाओंमें सस्कृतके समान तीन लिंग होते हैं किन्तु नागरीमें दो ही लिंग हैं—पुलिंग और स्त्रीलिंग ।

जिनके सम्बन्धमें यह निश्चय है कि ये पुरुष जातिके हैं, जैसे—‘लडका, बैल, सॉड, भैंसा, हाथी’, ये सब पुलिंग हैं । जिनके

सम्बन्धमें यह निश्चय है कि ये स्त्री जातिके हैं, जैसे—‘लडकी, गाय, भैंस, हथिनी’ आदि, ये सब स्त्रीलिंग हैं। किन्तु जब पदार्थोंके लिये नागरीमें लिंग निर्णयका कोई निश्चित सिद्धान्त नहीं है। प्रयोगसे जो सिद्ध हो गया है वही उसका लिंग मान लिया गया है।

बहुत-से शब्द उभयलिंगी भी होते हैं। पत्नी, उल्लू, खटमल, केंचुआ, आदि सब शब्द पुलिगमें ही प्रयुक्त होते हैं। इसी प्रकार कुछ शब्द सदा स्त्रीलिंग में ही प्रयुक्त होते हैं, जैसे—मैना, मक्खी, चील, गिलहरी, मछली आदि। कुछ समुदाय-सूचक शब्द भी पुलिग या स्त्रीलिंगमें रूढ हो गए हैं, जैसे—‘समूह, झुंड, कुटुंब, सघ, दल, मंडल’ तो पुलिग हैं, किन्तु ‘भीड़, सरकार, टोली, पुलिस’ आदि स्त्रीलिंग हैं। यहाँ पुलिसका अर्थ है पुलिसकी टोली। इसी प्रकार ‘रामायण’ शब्द पुलिग होते हुए भी स्त्रीलिंगके रूपमें प्रयुक्त होता है, जैसे—‘मेरी रामायण कहाँ गई’ वाक्यमें ‘रामायण’का अर्थ है ‘रामायणकी पोथी’।

लिंग निर्णय

नागरी गद्य-रचनामें प्रायः लोगोको लिंग-विषयक कठिनाई पड़ती है, किन्तु कर्त्ता शब्दके स्वरूप-पर थोड़ा-सा ध्यान देनेसे ही यह कठिनाई दूर की जा सकती है। हमने बहुतसे शब्द विदेशी भाषाओंसे भी लिए हैं। अतः उनके लिंग-निर्णयका सबसे अच्छा मार्ग यह है कि जिस मूल भाषासे शब्द लिया जाय उसीके अनुसार उसका लिंग मान लिया जाय। किन्तु कठिनाई तब पड़ती है जब दूसरी भाषाओंके नपुंसक-लिंगी शब्द नागरीमें ले लिए जाते हैं। नागरीमें नपुंसक-लिंगी शब्द होता नहीं, इसीलिये कभी हम ऐसे शब्दोंको पुलिग और कभी स्त्रीलिंग बना लेते हैं, जैसे—‘पुस्तक’ शब्द स्त्रीलिंग बन गया और ‘ज्ञान’ ‘पुलिग’। ऐसे विदेशी शब्द नागरीमें उभय-लिंगी भी होकर चलते हैं जैसे—‘नोटिस, मोटर, पेन (कलम)’।

लिंग-निर्णयकी चार प्रणालियाँ

विदेशी शब्दोंके लिंग-निर्णयकी चार प्रणालियाँ हैं—

१. विदेशी शब्दोंका अपने यहाँ भी वही लिंग रक्खा जाय जो उस भाषामे होता है, जैसे—‘मेज’ फारसीमे स्त्रीलिंग है अतः नागरीमे भी स्त्रीलिंग रहे। यह ठीक नियम है।

२. अपने यहाँ प्रचलित पर्यायके आधारपर विदेशी शब्दका लिंग माना जाय, जैसे—‘कलम’ शब्द मूलतः पुलिग है किन्तु हमारे यहाँ उसका पर्याय ‘लेखनी’ है। अतः लेखनीके लिंगानुसार कुछ लोग ‘कलम’ को स्त्रीलिंग ही लिखते हैं और बोलते हैं। यह अशुद्ध नियम है।

३. किसी दूसरी भाषाके चलते शब्दके बदले अपनी भाषाका पर्याय तो ले लेते हैं पर लिंग दूसरी भाषाके शब्दका ही रखते हैं, जैसे अरबीके ‘रूह’ शब्दके बदले ‘आत्मा’, ‘हवा’ के बदले ‘वायु’ का प्रयोग तो करने लगे पर रक्खा उन्हें स्त्रीलिंग ही। यह अशुद्ध प्रणाली है।

४. शब्द-रूपके अनुसार भी लिंगका निर्णय होता है, जैसे ईकारान्त शब्द स्त्रीलिंग ही होते हैं किन्तु नागरीमे छह शब्द (दही, मोती, हाथी, घी, जी, पानी) ईकारान्त होते हुए भी पुलिग ही जाने और माने जाते हैं। विभक्तिके साथ अकारान्त पुलिग शब्दोंका रूप ‘आ’ के स्थान पर ‘ए’ हो जाता है और यह अकेला ‘ए’ द्वितीया अर्थान् ‘को’ का वाचक हो जाता है, जैसे—‘आगरे गया’ का अर्थ ‘आगरेको गया’ होता है। पर यह परिवर्तन आकारान्त स्त्रीलिंग शब्दोंमे नहीं हो सकता। हम ‘कलकत्ते’ या ‘पटने’ तो जा सकते हैं पर ‘मथुरे’ नहीं जा सकते।

साधारणतः विशिष्ट लेखकोंके प्रयोगानुसार ही लिंग-निर्णय होता है।

बहुत-सी भाषाओंमे सज्ञाका ही लिंग परिवर्तन होता है पर क्रियाका रूप स्थिर रहता है। किन्तु नागरीमे सज्ञाके साथ साथ

विशेषण और क्रियाका भी लिंग-परिवर्तन होता है। जैसे—
‘अच्छा लडका पढ़ता है,’ ‘अच्छी लडकी पढ़ती है।’ पर विशेषण के लिंगका यह बन्धन केवल तद्भव शब्दोंके लिये ही है। तत्सम विशेषण के साथ हम कहते हैं—‘सुन्दर बालक पढ़ता है।’ ‘सुन्दर बालिका पढ़ती है।’ कभी कभी किसी शब्दका तत्सम रूप पुलिग होता है और तद्भव रूप स्त्रीलिग हो जाता है, जैसे ‘आस’ और ‘पृष्ठ’ पुलिग हैं, ‘साँस’ और ‘पीठ’ स्त्रीलिग हैं।

वचन

संस्कृतमें प्रत्येक सज्ञा तथा विकारी शब्दके तीन वचन होते हैं—
एक-वचन, द्विवचन, और बहुवचन। किन्तु नागरीमें दो ही वचन होते हैं—एकवचन और बहुवचन। जब किसी शब्दको पढ़ने या सुननेसे यह बोध होता हो कि यह एक सख्याका सूचक है तब वह एकवचन कहलाता है, जैसे—डडा, भोला। जब किसी शब्दको पढ़ने या सुननेसे प्रतीत हो कि यह एकसे अधिक सख्याका बोधक है तब वह बहुवचन कहलाता है, जैसे—डडे, भोले।

इनके कुछ रूप नीचे देखिए—

लडका—लडके, दूधवाला—दूधवाले, राजा—राजे, बहन—बहनें,
तिथि—तिथियाँ, चिड़िया—चिड़िएँ, लता—लताएँ।

बहुतसे लोग उर्दूके शब्दोंका बहुवचन फारसीके नियमसे बनाते हैं,
जैसे—शरीफसे अशराफ, हाकिमसे हुक्काम, कागजसे कागजात,
पटवारीसे पटवारियान। यह अनागरी प्रवृत्ति अशुद्ध है।

नागरीमें बहुतसे अकारान्त पुलिग शब्द ऐसे हैं जो विभक्ति न लगनेपर एकवचन और बहुवचन दोनोंमें एकसे रहते हैं जैसे—

वहाँ एक छात्र पढ़ रहा है। वहाँ बहुतसे छात्र पढ़ रहे हैं।

सामने जामुनका एक पेड़ खड़ा है। सामने जामुनके बहुतसे पेड़ खड़े हैं।

इन वाक्योंमें छात्र और पेड़ एकवचन और बहुवचन दोनोंमें एक ही रूपमें रहते हैं किन्तु विभक्ति लगानेपर उनके बहुवचनके रूपोंमें विकार आ जाता है जैसे—

छात्रने पुस्तक पढ़ी । छात्रोंने पुस्तकें पढ़ीं ।

पेड़में फल लगे हैं । पेड़ोंमें फल लगे हैं ।

कारक और पद

जब किसी वाक्यमें आया हुआ सज्ञा या सर्वनाम शब्द उस वाक्यके किसी दूसरे शब्दसे सम्बन्ध जोड़ता है तो उस सज्ञा या सर्वनामके साथ 'ने, को, से, पर, का, के लिये, में' आदि जोड़कर जो रूप बनाया जाता है उसे कारक कहते हैं, जैसे—'रामने लकाके राजा रावणको बाणसे बेधकर लोककी रक्षाके लिये रथसे गिराकर युद्धक्षेत्रमें मार डाला ।' इसमें 'रामने, लकाके, रावणको, बाणसे, रक्षाके लिये, रथसे, युद्धक्षेत्रमें' शब्द कारक कहलाते हैं । कारककी पहचानके लिये सज्ञा या सर्वनामके आगे जो ने, को, से, के लिये, पर, में, का, की, के, आदि जोड़े जाते हैं, उन्हें विभक्तियों कहते हैं । ये विभक्ति लगाकर बने हुए शब्द ही 'पद' कहलाते हैं ।

संस्कृतमें उन्हीं पदोंको कारक कहते हैं जिनका सम्बन्ध क्रियासे होता है, किन्तु नागरीमें सज्ञाके साथ सज्ञाका सम्बन्ध बतलानेवाले 'का, की, के लगे हुए पद भी कारक माने जाते हैं, जैसे—रामका रथ, रामके भाई, रामकी वर्मपत्नी ।

नागरीमें आठ कारक माने गए हैं, जिनके नाम और उनके साथ लगानेवाली विभक्तियाँ नीचे दी जाती हैं—

१. कर्त्ता : ने ।

५. अपादान : से ।

२. कर्म : को ।

६. सम्बन्ध : का, की, के ।

३. करण : से ।

७. अधिकरण : ने, पर ।

४. सम्प्रदान : को, के, लिये । ८. सम्बोधन : अरे, ओ, अजी, हे ।

कर्ता : वाक्यमे जो सज्ञा सीधे कार्य करती या कुछ होती हुई बताई जाती है उसे कर्ता कहते हैं, जैसे—मोहन पढ़ता है। कृष्णने गौएँ बर्राईं । घर खोला जायगा ।

कर्म क्रियामे बताए हुए कामका प्रभाव जिसपर पड़ता है उस सज्ञाके रूपको कर्म कारक कहते हैं, जैसे—मोहन गेंद खेलता है, कृष्णने यशोदाको पुकारा ।

करण : सज्ञाके जिस रूपसे यह जाना जाता है कि कार्य कैसे (किस व्यक्ति या वस्तु या साधनके द्वारा) किया गया उसे करण कहते हैं । जैसे—यशोदाने कृष्णको रस्सीसे बाँधा । लक्ष्मणने मेघनादको बाणसे मारा । राधाने कानसे सुना, आँखोंसे देखा ।

सम्प्रदान . जिसके लिये कार्य किया जाता है उसका परिचय देनेवाले सज्ञाके रूपको सम्प्रदान कारक कहते हैं । जैसे—रामने विभीषणको राज्य दिया । माताजीने बच्चोंके लिये मिठाई भेजी है । बलराम सोने (सोनेकी या सोनेके लिये) जा रहे हैं ।

अपादान : जिस सज्ञाके रूपसे जाना जाता है कि वह किसी वस्तुसे अलग होनेकी सूचना दे रहा है वह अपादान कारक कहलाता है । जैसे—पर्वतसे प्रह्लाद गिरा । मेकलसे नर्मदा निकलती है ।

सम्बन्ध सज्ञाके जिस रूपका, वाक्यकी किसी दूसरी संज्ञासे अपनेपनका सबध दिखलाया जाय उसे सम्बन्धकारक कहते हैं । जैसे—शिवजीका धनुष । अयोध्याके राजा । सीताजीकी सखियाँ ।

सम्बन्ध कारकमे जिन दो सज्ञाओंका सम्बन्ध जोड़ा जाता है उनमेसे जिसके साथ 'का, के, की' जोड़ा जाता है उसे भेदक कहते हैं और जिससे सम्बन्ध जोड़ा जाता है उसे भेद्य कहते हैं जैसे—'शिवका धनुष'मे 'शिवका' भेदक है और 'धनुष' भेद्य । भेद्यके लिंग, वचन और कारकके अनुसार यह 'का' बदलकर 'की' और 'के' भी हो जाता है ।

अधिकरण : संज्ञाके जिस रूपसे यह बताया जाय कि किया कहाँ हुई उसे अधिकरण कारक कहते हैं । जैसे—राम चित्रकूटपर रहने लगे ।

लक्ष्मणने पंचवटीमे पर्णकुटी बनाई ।

सम्बोधन : सज्ञाके जिस रूपसे किसीको पुकारा जाता है उसे सम्बोधन कारक कहते हैं । जैसे—हे राम । ऐ लड़के । ओ बेटे । अरी फलवाली । आदि ।

कभी-कभी 'हे, ऐ, ओ, अरे'के बिना भी सम्बोधन होता है, जैसे—कल्लू ।

सम्बोधन कारककी कोई विभक्ति नहीं होती । इस कारकमे सज्ञाके पहले विस्मयादिबोधक अव्यय (स्वयस्फुट) का प्रायः प्रयोग होता है ।

यह स्मरण रखना चाहिए कि विभक्तियोंके पश्चात् और कोई प्रत्यय नहीं लगता ।

विभक्तियोंकी उत्पत्ति

कर्त्ताके चिह्न 'ने' की उत्पत्ति संस्कृतकी तृतीया विभक्ति (करण) के टा (एण्) प्रत्यय का बिगड़ा हुआ रूप है । जैसे—बालकेन शुकः पालितः । [बालकने सुग्गा पाला] ।

कर्म और सम्प्रदानकी विभक्ति 'को' की उत्पत्ति व्यासजी तथा बीम्सके मतानुसार स्वार्थिक 'क' से निकली है किन्तु पंडित गोविन्दनारायण मिश्रजीने विभक्ति-विचारमे लिखा है कि 'कात्यायनने अपने व्याकरणमे 'अम्हाक पस्ससि, सब्बको, अमुको' आदि प्राकृतके उदाहरण देकर सिद्ध कर दिया है कि इन्हींसे नागरीमे को प्रत्यय लगाकर 'हमको, हमे, तुम्हे, सबको' आदि पद बने हैं ।

पंडित गोविन्दनारायण मिश्र और हर्नलेके मतानुसार प्राकृतकी 'सुन्तो'से पचमी (अपादान) विभक्ति 'से' निकला है और इसीसे नागरीके करण और अपादान कारकके पुराने रूप 'तैं' (पुर'तैं' निकसी) और 'सों' आदि रूप निकले हैं । केलौगने इसे 'सम' शब्दसे उत्पन्न माना है किन्तु यह ठीक नहीं है ।

सम्बन्ध-कारकके चिह्न 'का, के, की' के सम्बन्धमे कई मत हैं—

क. सस्कृतके इक प्रत्यय लगनेसे 'का' बना ।

ख क प्रत्ययसे मद्रक (मद्रदेशका रहनेवाला) और रोमक (रोमदेशका रहनेवाला) शब्दोंके 'क' का 'का' बन गया । जायसीने भी प्रयोग किया है—'तेहिक धुआँ हम लाग ।'

ग प्राकृतके 'केरओ, केरिया, केरकं, केर' आदि प्रत्ययोसे (कस्य केरकं एद् पवहण = कस्य सन्बन्धिनं इद् प्रवहणं = यह किसका रथ है) 'केरा, केरो' और 'का, के, की' प्रत्यय बन गए हैं ।

घ : प्राकृतके 'क्क, इक्क, एच्चय' आदि रूपोंसे वर्तमान 'का, केरे, की' प्रत्यय बने ।

ङ : सर्वनामोंके 'रा, रे, रा' (हमारा, हमारे, हमारा) आदि प्रत्यय 'केरा, केरो' आदि प्रत्ययोंके 'क' का लोप होनेसे बने हैं ।

च: किन्तु हमारा मत है कि सस्कृतके 'मामकाः' (हमारे) 'तन्निमित्तक कार्य' के 'काः' और 'क' का सीधे 'का' बना जिससे नागरीकी प्रकृतिके अनुसार स्त्रीलिङ्गमे 'की' और बहुवचन पुलिङ्गमे 'के' बन गया ।

अधिकरणके 'में' और 'पर'मेंसे 'में' की उत्पत्ति सस्कृतकी सप्तमीमे आए हुए 'स्मिन्' या प्राकृतकी सप्तमी विभक्ति 'ग्मि' का बिगड़ा हुआ रूप है । यह 'मध्ये'का अपभ्रंश नहीं है । 'पै' और 'पर' शब्द 'उपरि'से बना हुआ स्वतंत्र शब्द ही घिसकर विभक्ति बनकर जुट गया है और सस्कृतके 'तदुपरि' जैसे शब्दोंकी ढलनपर 'तिसपर' बनकर शब्दमे घुल गया है ।

क्रिया

जिस शब्दसे किसीकी कोई गति या स्थिति जानी जाती हो उसे क्रिया कहते हैं जैसे—वह है, वह जाता है, वह भागा, वह पड़ेगा, आकाश नीला होता है ।

पीछे बताया जा चुका है कि खाना, पीना, जाना, सोना ये सब क्रियाओंके नाम हैं। कुछ लोग तो इन्हें धातु कहते हैं किन्तु कुछ लोग 'खा, पी, सो'को धातु मानते हैं। नागरी वास्तवमें संस्कृतजन्य भाग होनेके कारण धातु-मूलक नहीं मानी जा सकती, फिर भी व्यवहारके लिये 'जाना, खाना, पीना' आदिको ही धातु मानना ठीक होगा क्योंकि जा खा, पी आदि तो विधिके रूप हो जाते हैं—तू खा, तू सो, तो पढ़ आदि। इन्हीं 'जाना, खाना' आदिके रूपमें हेरफेर करके विभिन्न कालोकी क्रिया बना ली जाती है। जैसे खानासे—'खा रहा है, खाता है, खा सकता है, खायगा, खा चुका, खाया' आदि क्रियाएँ बन जाती हैं।

ये धातुएँ दो प्रकारकी होती हैं—१ सकर्मक और २ अकर्मक। जो धातु बिना किसी कर्मके ही पूरा अर्थ देती है उसे अकर्मक और जिसका अर्थ पूरा करनेके लिये किसी कर्म की आवश्यकता पड़े उसे सकर्मक कहते हैं, जैसे—'वह सो रहा है' वाक्यमें 'सो रहा है' क्रियाके लिये किसी कर्मकी आवश्यकता नहीं पड़ती। किन्तु 'वह तोड़ रहा है', वाक्य कहनेसे यह जिज्ञासा बनी रह जाती है कि 'वह क्या तोड़ रहा है?' अतः यह आवश्यक है कि उसके साथ कोई कर्म लगाकर यह बताया जाय कि 'वह फल तोड़ रहा है या कोई दूसरी वस्तु तोड़ रहा है।'।

जो व्यक्ति क्रिया करता है उसे कर्त्ता कहते हैं और कर्त्ता जिस वस्तु या व्यक्तिके प्रति कोई व्यवहार करता सूचित किया जाता है उसे कर्म कहते हैं जैसे—'रामने रावणको मारा'। यहाँ 'राम' कर्त्ता है और 'रावण' कर्म है।

कुछ धातुएँ सकर्मक और अकर्मक दोनों ही होती हैं। जैसे—भूलना, बदलना, ललचाना।

वे भूलते बहुत हैं (अकर्मक)। वे सब बातें भूल गए (सकर्मक)। जब किसी सकर्मक क्रियाका परिणाम व्यापक होता है तब कर्म बतानेकी आवश्यकता नहीं होती, जैसे—इस क्षेत्रमें कितने सन्यासी खाते हैं।

कुछ अकर्मक धातुएँ ऐसी भी होती हैं जिनका अर्थ केवल कर्त्ता-से पूर्ण नहीं होता। ऐसी धातुओंके साथ सज्ञा या विशेषण जोड़ दिए जाते हैं और उन क्रियाओंको अपूर्ण क्रिया कहते हैं जैसे—‘होना, रहना, निकलना, ठहरना’ आदि। आदमी ढीठ है। नौकर खटपटी निकलता। वे उनके सहपाठी ठहरे। यह डाक्टर चालाक दिखाई देता है।

धातुओंके दो भेद होते हैं : मूल धातु और यौगिक धातु। मूल धातु किसी दूसरे शब्दसे मिलकर नहीं बनती, जैसे—करना, चलना, लेना। किन्तु जब कोई धातु किसी दूसरे शब्दसे बनाई जाती है तब वह यौगिक कहलाती है जैसे—हाथसे हथियाना, पीटनासे पिटवाना।

क्रियाका उपयोग स्थिति या गतिकी जानकारी करानेके अर्थमें होता है, अतः कर्त्ताके लिंग, वचन, पुरुष, काल आदिके अनुसार इसमें रूपान्तर होना अनिवार्य है। इसलिये क्रिया भी विकारी शब्द है। वाच्य, भाव (विधि), पुरुष, लिंग, वचन और कालके कारण क्रियामें विकारकी अवस्था होती है।

वाच्य

वाच्य तीन प्रकारके होते हैं—कर्तृवाच्य, कर्मवाच्य और भाववाच्य।

क्रियाके जिस रूपसे वाक्यमें कर्त्ताके विषयमें कुछ कहा जाता है उसे कर्तृवाच्य कहते हैं, जैसे—‘राम पढ़ता है। वह पत्र लिखता है।’ इन वाक्यों में ‘पढ़ता है’ और ‘लिखता है’ क्रियाएँ, कर्त्ता ‘राम’ के विषयमें कुछ बताती हैं, अतएव यहाँ कर्तृवाच्य है।

क्रियाके जिस रूपसे यह प्रकट होता है कि वाक्यमें कर्मके विषयमें कुछ कहा गया है, उसे कर्मवाच्य कहते हैं। पुस्तक पढ़ी गई। पत्र लिखा गया—इन वाक्यों में ‘पढ़ी गई’ और ‘लिखा गया’

क्रियाओं-द्वारा कर्म 'पुस्तक' और 'पत्र'के सम्बन्धमें कहा गया है, अतः यहाँ कर्मवाच्य है।

क्रियाके जिस रूपसे यह प्रकट होता है कि वाक्यमें कर्ता और कर्म इन दोनोंके विषयमें न कहकर साधारण रूपसे बात कह दी गई है उसे भाववाच्य कहते हैं। आजकल पढा नहीं जा रहा है। वहाँ लिखा कैसे जाय। इन वाक्योंमें कर्ता या कर्म के विषयमें नहीं कहा गया है। इसलिये यहाँ भाववाच्य है। कर्तृवाच्य तो अकर्मक और सकर्मक दोनों क्रियाओंमें होता है किन्तु कर्मवाच्य केवल सकर्मक क्रियामें और भाववाच्य केवल अकर्मक क्रिया में होता है।

भाव या विधि (मूड)

भाव या विधिका अर्थ है रीति या ढंग। क्रियाके जिस रूपसे काम करनेके ढंगका बोध होता है उसे भाव या विधि कहते हैं। राम खाता है, राम खाता होगा, कदाचित् राम जाय, तुम पढो, राम खाता तो अच्छा होता, राम जाय, आदि उदाहरणोंमें क्रियाके व्यापारके कई भाव बताए गए हैं, इनसे क्रमशः सूचना (निश्चय), सन्देह, सम्भावना, आदेश, संकेत आदिके भाव प्रकट होते हैं। अतः, हम कह सकते हैं कि क्रियाओंके कार्य-व्यापारके अनेक भाव या विधियाँ हैं—इन भावों (विधियों)को यदि काल-रचनाके अनुसार विभाजित किया जाय तो विदित होगा कि हिन्दीमें कालोंके अनेक रूप होते हैं—

१ सूचनात्मक (निश्चयात्मक) : (क) राम खाता है, (ख) राम खा रहा है, (ग) राम खाता था, (घ) राम खा चुका था, (ङ) राम खा रहा था, (च) राम खायागा।

२ सन्देहात्मक : (क) राम खाता होगा (ख) राम खा चुका होगा।

३ सम्भावनात्मक • (क) कदाचित् राम खाता हो, (ख) कदाचित् राम खा चुका हो, (ग) कदाचित् राम खाय ।

४ आदेशात्मक (क) तुम चलो, (ख) तुम कल आना, (ग) वह जाय ।

५ सकेतात्मक—(क) यदि राम खाता, (ख) यदि राम खा चुका होता, (ग) यदि राम खाता रहता, (घ) वे आते तो अच्छा होता ।

६ समर्थनात्मक : (क) राम खाय तो खाय (मुझे कोई आपत्ति नहीं), राम खा सकता है ।

७. समाह्वानात्मक (तर्जनात्मक) सामने आवे तो सही । आचुके । (वे क्यों खाकर मेरे सामने आवेंगे ?) आवे तो ? समझ न लूँगा ? वह उठ चुका । आ जाओ एक-एक करके ।

८ : कामनात्मक . बेचारेकी नौकरी लग जाती । पोता हो जाता तो सुखसे सोती । भगवान करे वह सौ बरस जिए ।

९. आशीर्वादात्मक दूधो नहाओ, पूतो फनो ।

१०. प्रश्नात्मक (क) क्या राम वहाँ गया था ? (ख) क्या राम नहीं जायगा ? (ग) जब राम कृष्णके पास गया और उसने मेरे विषयमें पूछा तब कृष्णके मुँहका भाव कैसा हो गया था ?

११. उपदेशात्मक : बड़ोकी सेवा करोगे तो तुम्हे लाभ ही होगा ।

१२ अधिकारात्मक : रामको यह काम करना ही होगा ।

१३. प्रार्थनात्मक (क) अनुनय है कि इस बार इसे मुक्त कर दीजिए । (ख) अनुरोध करता हूँ मेरी प्रार्थना मत ठुकराइए ।

१४. व्यग्रतासूचक मेरी जवाँ टूट गई ? कैसे ? किसने तोड़ दी ? तलवार तो लाओ ।

१५. हास्यात्मक नाक क्या जैसे सिधाडा झीलकर टॉक दिया हो ।

१६ उपेक्षात्मक : उनके उठाए उठ चुका ।

१७ व्यग्यात्मक : उडा लो मौज चार दिन अपने चचाके बलपर ।

१८ चाटुकारितायुक्त . आपके समान दाता तो कर्ण भी नहीं था ।

इससे स्पष्ट होता है कि कार्यके भाव (विधि)के अनुसार क्रियाओंके अनेक रूप हो सकते हैं ।

पुरुष, लिंग और वचन

पहले बताया जा चुका है कि हिन्दीमें तीन पुरुष (उत्तम, मध्यम और अन्य पुरुष) दो लिंग पुलिग और स्त्रीलिग तथा दो वचन (एक-वचन और बहुवचन) होते हैं । पुरुषका मुख्य विचार सर्वनामोंमें ही होता है क्योंकि सभी सज्ञाएँ अन्य पुरुष (प्रथम पुरुष) में होती हैं ।

पुरुष, लिंग और वचनके अनुसार कर्ताका जो रूप होता है, वही क्रियाका भी होता है । नीचेके उदाहरणोंसे यह बात स्पष्ट हो जायगी—

एकवचन

बहुवचन

उ० पु० मैं खाता हूँ (खाती हूँ)

हम खाते हैं (खाती हैं)

म० पु० तू खाता है (खाती है)

तुम खाते हो (खाती हो)

अ० पु० वह खाता है (खाती है)

वे खाते हैं (खाती हैं)

किसी वाक्यमें कर्ता अथवा कर्मके पुरुष, लिंग और वचनके अनुसार क्रियाका जो अन्वय होता है उसे प्रयोग कहते हैं । हिन्दीमें 'कर्त्तरि, कर्मणि और भावे' ये तीन प्रयोग होते हैं ।

कर्ताके पुरुष, लिंग एवं वचनके अनुसार जिस क्रियाका रूप परिवर्तन होता है उसे कर्त्तरि प्रयोग कहते हैं, जैसे—राम खाता है । राम पढ़ता है । रमा खाती है ।

कर्मके पुरुष, लिंग एवं वचनके अनुसार जिस क्रियाका रूप परिवर्तन

होता है उसे कर्मणि प्रयोग कहते हैं, जैसे—रामने पुस्तक माल ली, रामने पत्र लिखा ।

कर्ता अथवा कर्मके अनुसार जिस क्रियाके पुरुष, लिंग एवं वचन नहीं होते अर्थात् जो क्रिया सदा अन्य पुरुष, पुलिंग एकवचनमे रहती है उसे भावे प्रयोग कहते हैं—रूपडा सिया जाता है, खाना खाया जाता है ।

जब कर्ममे 'को' लगा रहता है तब क्रिया सदा पुनिगमे होती है । 'रामने कुटियाको छोडा । रामने कटिया छोडी ।'

यद्यपि ये दोनो वाक्य शुद्ध हैं किन्तु व्यवहारकी दृष्टिमे दूसरे वाक्य-रूपका प्रयोग ही अधिक सगत है ।

काल

कालका अर्थ हे समय । किसी कार्यके सम्पादनके तीन समय होते हैं—१. कार्य पहले किया गया हो, २. कार्य इसी समय हो रहा हो, ३. कार्य आगे चलकर किया जानेवाला हो । इसे ही क्रमशः भूत, वर्तमान और भविष्यकाल कहते हैं । 'रामने लिखा' यह कार्य पहले हुआ, इसलिये यहाँ क्रिया भूतकालकी है । 'राम लिख रहा है' यह कार्य उसी समयकी है जब यह बात कही जा रही है, इसलिये यहाँ क्रिया वर्तमानकालकी है । 'राम लिखेगा' यह कार्य आगे चलकर होनेवाला है, इसलिये यहाँ क्रिया भविष्यत्काल की हुई ।

इन तीनों कालोमे भी पूर्णता, अपूर्णता, सभावना आदिकी दृष्टिसे इनके कई भेद किए गए हैं । क्रियाके जिस रूपसे कार्य-व्यापारकी सामान्य अवस्थाका बोध होता है, उसकी पूर्णता या अपूर्णताका ज्ञान नहीं होता, उसे कालकी सामान्य अवस्था कहते हैं । कार्यकी सामान्य, अपूर्ण और पूर्ण अवस्थाके भेदसे कालोके भेद इस प्रकार किए जा सकते हैं—

वर्तमान काल—राम खाता है (सामान्य अवस्था), राम खा रहा है (अपूर्णवस्था), राम खा चुका है (पूर्णवस्था) ।

भूत काल—रामने खाया (सामान्य अवस्था), राम खा रहा था (राम खाता था (अपूर्णवस्था), राम खा चुका था (पूर्णवस्था) । भविष्यत्कालके विषयमें पूर्णता या अपूर्णताकी बात नहीं बताई जा सकती । अतः भविष्यत्कालका बोध केवल सामान्य भविष्यत्से होता है, जैसे—राम खायगा ।

सामान्य वर्तमान कालसे ज्ञात होता है कि कार्यका आरम्भ कहनेके समय हुआ है, जैसे—राम खाता है । लड़का जाता है । गाड़ी आती है ।

अपूर्ण वर्तमान कालसे ज्ञात होता है कि कहनेके समय कार्य हो रहा है, पूरा नहीं हुआ है, जैसे—राम पढ़ रहा है । श्याम पत्र लिख रहा है ।

पूर्ण वर्तमान कालसे ज्ञात होता है कि कार्य वर्तमान कालमें ही पूरा हुआ है, जैसे—राम खा चुका है । पत्र भेजा गया है ।

सामान्य भूत कालसे ज्ञात होता है कि कार्य कहनेके पूर्व हुआ, जैसे—रामने खाना खाया । उसने पुस्तक पढ़ी ।

अपूर्ण भूतकालसे ज्ञात होता है कि कार्य भूत कालमें पूरा नहीं हुआ वरन् होता चलता रहा, जैसे—राम खा रहा था । श्याम चलता था ।

पूर्ण भूतकालसे प्रकट होता है कि कार्य बहुत पहले सम्पन्न हो चुका था, जैसे—राम खा चुका था । श्याम जा चुका था ।

सामान्य भविष्यत्कालसे बोध होता है कि कार्य आगे चलकर आरम्भ होनेवाला है, जैसे—राम भोजन करेगा । वह पत्र लिखेगा ।

भाव (विधि) के प्रकरणमें बताया जा चुका है कि क्रियाओंके अनेक रूप हो सकते हैं । इनमें सोलह रूप कालके अनुसार ही होते हैं । इनमें चार रूप वर्तमान कालके, पाँच रूप भूतकालके, दो रूप भविष्यत्कालके, तीन रूप विधि और आदेशके तथा तीन रूप सकेतात्मक या हेतु-हेतुमद्भूतके हैं । विशुद्ध कालकी दृष्टिसे विचार किया जाय तो प्रतीत होगा कि वर्तमान कालके छह रूप (दो

विधि और आदेशके सहित जैसे—तुम चलो, वह पढे), भूतकालके तीन रूप (हेतुहेतुमद्भूतके सहित, जिन्हे हम संकेतात्मक लिख चुके हैं) और भविष्यकालके तीन रूप (विधिके एक रूप सहित, जैसे—तुम कल आना) होते हैं।

वर्तमान काल

१. सामान्य (अपूर्ण) वर्तमान—राम खाता है। राम जाता है।
२. पूर्ण वर्तमान (आसन्नभूत)—राम आया है।
३. सन्दिग्ध वर्तमान—राम खाता होगा।
४. तात्कालिक वर्तमान—राम खा रहा है।
५. विधि—राम खावे।
६. आदेश—तुम चलो।

भूतकाल

१. सामान्य भूत—रामने खाना खाया।
२. अपूर्ण भूतकाल—राम खाना खाता था।
३. पूर्ण भूतकाल—रामने खाना खाया था।
४. सन्दिग्धभूत—राम खाता होगा।
५. तात्कालिक भूत—राम खा रहा था।
६. सामान्य संकेतात्मक भूत—(हेतुहेतुमद्भूत)—राम खाता।
७. अपूर्ण संकेतात्मक भूत—(हेतुहेतुमद्भूत)—राम खाता तो अच्छा होता।

८. पूर्णसंकेतात्मक भूत—(हेतुहेतुमद्भूत)—राम खाता तो अच्छा होता।

भविष्यत्काल

१. सामान्य भविष्य—राम खायगा।
२. आदेशात्मक—तुम कल आना।
३. संभाव्य भविष्य—कदाचिन् राम खाय।

हिन्दीके सभी क्रियापद चार धातुरूपोकी सहायतासे ही बनते है । ये चार रूप 'ह, था, गा और हो' हैं । 'ह' के रूप केवल वर्तमान कालमे और 'था' के रूप केवल भूतकालमे पाए जाते है ।

नीचे इन धातुओ के रूप दिए जाते हैं—

'ह' धातु

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै हूँ	हम है
मध्यम पुरुष	तू है	तुम हो
अन्य पुरुष	वह है	वे है

'था' धातु

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै था (थी)	हम (थीं)
मध्यम पुरुष	तू था (थी)	तुम थे (थीं)
अन्य पुरुष	वह था (थी)	वे थे (थीं)

नीचे अन्य धातुओके विविध रूपोके उदाहरण दिए जाते हैं—

'हो' धातु

विधि और आदेश

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै होऊँ (हूँ)	हम होवें (हो)
मध्यम पुरुष	तू होवे (हो)	तुम होओ (हो)
अन्य पुरुष	वह होवे (हो)	वे होवें (हो)

भविष्यत्काल—‘गा’ प्रत्ययान्त

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै होऊँगा (हूँगा) (गी) हम होवेंगे (होगे) (गी)	
मध्यम पुरुष	तू होवेगा (हागा) (गी) तुम होओगे (होगे) (गी)	
अन्य पुरुष	वह होवेगा (होगा) (गी) वे होवेंगे (होगे) (गी)	

भूतकाल—‘ता’ प्रत्ययान्त

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै होता (ती) हम होते (ती)	
मध्यम पुरुष	तू होता (ती) तुम होते (ती)	
अन्य पुरुष	वह होती (ता) वे होते (ती)	

भूतकाल—‘आ’ प्रत्ययान्त

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै हुआ (ई) हम हुए (ई)	
मध्यम पुरुष	तू हुआ (ई) तुम हुए (ई)	
अन्य पुरुष	वह हुआ (ई) वे हुए (ई)	

‘है’ ‘था’ और ‘गा’ धातु के साथ अन्य धातुओंके विधि, हेतुहेतुमद्-भूत और सामान्य भूतके रूपोंके योगसे ही समस्त क्रियापद बनाए जाते हैं ।

सामान्य वर्तमानकाल

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	मै होता (होती) हूँ हम होते (होती) हैं	
मध्यम पुरुष	तू होता (होती) है तुम होते (होती) हो	
अन्य पुरुष	वह होती (होती) है वे होते (होती) हैं	

तात्कालिक वर्तमानकाल

उत्तम पुरुष	मैं हो रहा (हो रही) हूँ	हम हो रहे (हो रही) हैं
मध्यम पुरुष	तू हो रहा (हो रही) है	तुम हो रहे (हो रही) हो
अन्य पुरुष	वह हो रहा (हो रही) है	वे हो रहे (हो रही) हैं

पूर्ण वर्तमानकाल

उत्तम पुरुष	मैं हुआ (हुई) हूँ	हम हुए (हुई) हैं
मध्यम पुरुष	तू हुआ (हुई) है	तुम हुए (हुई) हो
अन्य पुरुष	वह हुआ (हुई) है	वे हुए (हुई) हैं

सन्दिग्ध वर्तमानकाल

उत्तम पुरुष	मैं होता हूँगा (होती, हूँगी)	हम होते (होती होगी)
मध्यम पुरुष	तू होता होगा (होती होगी)	हम होते होंगे (होती होगी)
अन्य पुरुष	वह होना होगा (होती होगी)	वे होते होंगे (होती होगी)

अपूर्ण वर्तमानकाल

उत्तम पुरुष	मैं होता होऊँ (होती होऊँ)	हम होते हो (होती हो)
मध्यम पुरुष	तू होता हो (होती हो)	तुम होते हो (होती हो)
अन्य पुरुष	वह होता हो (होती हो)	वे होते हो (होती हो)

सामान्य भूतकाल

उत्तम पुरुष	मैं हुआ (हुई)	हम हुए (हुई)
मध्यम पुरुष	तू हुआ (हुई)	तुम हुए (हुई)
अन्य पुरुष	वह हुआ (हुई)	वे हुए (हुई)

हेतुहेतुमद्भूतकाल

उत्तम पुरुष	मैं होता (होती)	हम होते (होती)
मध्यम पुरुष	तू होता (होती)	तुम होते (होती)
अन्य पुरुष	वह होता (होती)	वे होते (होती)

अपूर्ण भूतकाल

उत्तम पुरुष मैं होता था (होती थी) हम होते थे (होती थीं)
 मध्यम पुरुष तू होता था (होती थी) तुम होते थे (होती थीं)
 अन्य पुरुष वह होता था (होती थी) वे होते थे (होती थीं)

तात्कालिक अपूर्णभूत काल

उत्तम पुरुष मैं हो रहा था (हो रही थी) हम हो रहे थे (रही थीं)
 मध्यम पुरुष तू हो रहा था (हो रही थी) तुम हो रहे थे (हो रही थीं)
 अन्य पुरुष वह हो रहा था (हो रही थी) वे हो रहे थे (हो रही थीं)

पूर्ण भूत काल

उत्तम पुरुष मैं हुआ था (हुई थी) हम हुए थे (हुई थीं)
 मध्यम पुरुष तू हुआ था (हुई थी) तुम हुए थे (हुई थीं)
 अन्य पुरुष वह हुआ था (हुई थी) वे हुए थे (हुई थीं)

सन्दिग्ध भूत काल

उत्तम पुरुष मैं हुआ हूँगा (हुई हूँगी) हम हुए होंगे (हुई होगी)
 मध्यम पुरुष तू हुआ होगा (हुई होगी) तुम हुए होंगे (हुई होगी)
 अन्य पुरुष वह हुआ होगा (हुई होगी) वे हुए होंगे (हुई होगी)

सम्भाव्य पूर्ण भूत

उत्तम पुरुष मैं हुआ होता (गई होती) हम गए होते (गई होती)
 मध्यम पुरुष तू हुआ होता (गई होती) तुम गए होते (गई होती)
 अन्य पुरुष वह हुआ होता (गई होती) वे गए होते (गई होती)

सम्भाव्य अपूर्णभूत

उत्तम पुरुष मैं जाता होता (जाती होती) हम जाते होते (जाती होती)
 मध्यम पुरुष तू जाता होता (जाती होती) तुम जाते होते (जाती होती)
 अन्य पुरुष वह जाना होता (जाती होती) वे जाते होते (जाती होती)

अकर्मक क्रियाओंके रूप इसी प्रकारके बनते हैं। सकर्मक क्रियाओंके पूर्ण वर्तमान, सम्भाव्य पूर्ण वर्तमान, पूर्णभूत, सम्भाव्य पूर्णभूत और सन्दिग्ध भूतके रूपोंको छोड़कर शेष सब रूप अकर्मक क्रियाओंके समान बनते हैं। समर्मक क्रियाओंके उपर्युक्त रूपोंमें कर्म कारक होता है, इसलिये इनमें वचन और कर्मके अनुसार लिंग बनते हैं, कर्ताके अनुसार नहीं—

मैंने पुस्तक पढ़ी। रामने पुस्तक पढ़ी।

मैंने पत्र पढ़ा। रामने पत्र पढ़ा।

इन उदाहरणोंसे स्पष्ट हो जायगा कि क्रियाका रूप कर्मके अनुसार बना है, कर्ताका उसपर कोई प्रभाव नहीं पड़ा है। क्रियाके जिन पाँच कालोंका उल्लेख किया गया है उन सबमें यही बात होती है।

प्रेरणार्थक क्रियाएँ

किसी दूसरेको प्रेरित करके क्रिया कराई जाती है उसे प्रेरणार्थक क्रिया कहते हैं, जैसे—लिखवाना, पढ़वाना, दौड़ाना। प्रेरणार्थक क्रियाओंके दो रूप होते हैं—

पढ़ना	से	पढ़ाना	या	पढ़वाना
लिखना	से	लिखाना	या	लिखवाना
चलना	से	चलाना	या	चलवाना
देखना	से	दिखाना	या	दिखवाना

इन उदाहरणोंसे यह भी स्पष्ट हो जायगा कि इन दो रूपोंके अर्थ भी दो हैं। एक अर्थ यह है कि जिसे प्रवृत्त किया जाता है वह स्वयं कार्य करता है, जैसे—मैंने उसे पढ़ाया। दूसरा यह कि जिसे प्रवृत्त किया जाता है वह दूसरेसे काम कराता है, जैसे आप यह पत्र पढ़वा लीजिएगा।

संयुक्त क्रियाएँ

दो या अनेक क्रियाओंके योगसे जो क्रिया बनती है उसे संयुक्त क्रिया कहते हैं। आदेश एवं विधि रूपोंको छोड़कर सभी क्रियापद

सयुक्त क्रियाओंसे बनते हैं। सयुक्त क्रियाओंका एक भाग कृदन्त और दूसरा भाग क्रियापद रहता है। इस प्रकारकी क्रियाओंके कई रूप होते हैं। यहाँ कुछ मुख्य रूप उदाहरण-सहित दिए जा रहे हैं—

१. दृढता या सामर्थ्य सूचक सयुक्त क्रिया : उठ बैठना, चल देना, खा डालना, पचा लेना, दौड़ सकना आदि उदाहरणोंसे स्पष्ट हो जायगा कि क्रियाके दूसरे पदसे दृढता या सामर्थ्यके भाव की पुष्टि होती है, अतः यह दृढता या सामर्थ्य सूचक सयुक्त क्रिया है।

२. स्वभाव या इच्छा-सूचक सयुक्त क्रिया : चला करना, लिखा करना, लिखा जाना पढ़ा जाना आदि रूपोंसे विदित होगा कि इस क्रियाका दूसरा पद स्वभाव या इच्छाके भावको सूचित करता है। अतः यह स्वभाव या इच्छा-सूचक सयुक्त क्रिया है। 'राम जाया चाहता है' भी इस क्रियाका एक रूप होता है। जिससे कार्य शीघ्र होनेका भाव प्रकट होता है।

३. आरम्भ और आज्ञा-सूचक सयुक्त क्रियाएँ : वह रोने लगा, मैंने उसे जाने नहीं दिया, वह खा नहीं पाया' आदि उदाहरणोंमें जो क्रियाएँ आई हैं वे आरम्भ और आदेशके भावकी पुष्टि करती हैं।

४. जाना, आना, रहनाके योगसे बनी सयुक्त क्रियाएँ : वह खाता जाता है, यह प्रथा चलती आती है, श्याम मोता रहता है। कभी-कभी तीन-तीन चार-चार क्रियाएँ एक साथ आती हैं • राम चलते-चलते आया। वह हँसते-खेलते गया। तुम उललते-कूदते चले जाओ।

५. देना, ओढ़ना, पहनना आदिके योगसे बनी क्रियाएँ : 'बच्चे सब बात कह देते हैं। वह पत्र लिख देता है।' यह रूप केवल वर्तमान कालमें होता है। वह सब बात खोले देता है। वह शाल ओढ़े जाता है, मैं कुर्ता पहने आता हूँ' आदि उदाहरणोंमें क्रियाका जो दूसरा पद है उसकी ही साधना होती है और यह साधना तीनों कालोंमें होती है।

६. एक ही अर्थकी सूचक दो क्रियाओंका एक साथ आना वह मार-पीटकर चलता बना । मुझे बिना सूचित किए वह भाग गया ।

७ 'जाना' क्रियाके योगसे बननेवाली संयुक्त क्रियाएँ : खट्टे आम नहीं खाए जाते । झूठी बात नहीं कही जाती । इन उदाहरणोंसे विदित होगा कि 'जाना' क्रियाके रूपमें कोई परिवर्तन नहीं होता किन्तु पूर्व पदमें जो क्रिया आती है वह यद्यपि सदा भूत कालमें होती है तथापि लिङ्ग-वचनके अनुसार उसमें विकार हो जाता है । यह क्रिया सदा कर्मवाच्य या भाववाच्यमें होती है ।

कुछ क्रियाएँ कई क्रियाओंसे मिलकर अर्थमें विशेष चमत्कार और रंगीनी उत्पन्न कर देती हैं : वह क्या मेरे रोके रुक पाते हैं ।

हनुमानजी पहाड़ उठाए लिए उड़े चले जा रहे थे । पट्टीको क्यों पोछे-मिट्टाए चले जा रहे हो ।

नामधातु

संज्ञासे जो धातुएँ बनती हैं उन्हें नाम-धातु कहते हैं—

१. कील कीलना ।

इन उदाहरणोंसे विदित होगा कि कुछ संज्ञाओंमें केवल 'ना' प्रत्यय लगाकर ही क्रिया बना लेते हैं ।

२. खट-खट खटखटाना, छटपट : छटपटाना ।

इन उदाहरणोंसे विदित होगा कि कुछ संज्ञाओंमें 'आना' प्रत्यय लगाकर क्रियाएँ बनालेते हैं ।

३. हाथ : हथियाना, पानी . पनियाना ।

यहाँ संज्ञामें 'इया' प्रत्यय लगाकर पीछे 'ना' प्रत्यय जोड़ कर क्रिया बना लेते हैं ।

विशेषण

जिस शब्दसे किसी संज्ञाकी कोई विशेषता बताई जाती हो उसे विशेषण कहते हैं, जैसे—अच्छा, ठंडा, चार, पीला, हरी, आदि ।

जिस सज्ञामे कोई विशेषण लगता है उसे विशेष्य कहते हैं जैसे— गरम पानी लाओ। यहाँ गरम विशेषण है और पानी विशेष्य है।

विशेष्यके लिये जो विशेषण आता है या तो सज्ञाके साथ लगता है या क्रियाके। सज्ञाके साथ लगनेवाले विशेषणको विशेष्य-विशेषण कहते हैं, क्रियाके साथ लगनेवाले विशेषणको विधेय विशेषण कहते हैं। ऐसा बढ़िया कुत्ता कहाँ मिलता है। (विशेष्य विशेषण)। बार्ते खोखली दिखाई पड़ती हैं। (विधेय विशेषण)

सज्ञा और सर्वनामोकी भाँति विशेषणोका भी लिंग, वचन आदिके अनुसार रूप-परिवर्तन होता है। अतः इन्हे भी विकारी शब्द कहते हैं।

समानाधिकरण विशेषण वे होते हैं जो किसी एक व्यक्तिवाचक सज्ञाकी कोई विशेषता बताते हो, जैसे—सती सावित्री, चड कौशिक। इनमे जो विशेषण आए हैं वे उस विशेष सज्ञाकी ही विशेषता बताते हैं। अतः ये समानाधिकरण कहलाते हैं। इसी प्रकार जातिवाचक सज्ञाके साथ जो साधारण गुण बतानेवाला विशेषण आता है वह भी समानाधिकरण होता है, जैसे—गरम लू, अबोध बालक, काला कौवा आदि।

विधेय विशेषण भी समानाधिकरण होता है अर्थात् किसी शब्दका अर्थ स्पष्ट करनेके लिये लाया जाता है जैसे—यह लड़का नटखट है।

विशेषणके तीन भेद हैं : सर्वनाम विशेषण, गुणवाची विशेषण और सख्यावाची विशेषण।

सर्वनाम विशेषण

पुरुषवाची और आत्मवाची सर्वनामोको छोड़कर शेष सब सर्वनामो-का प्रयोग विशेषणके रूपमे हो सकता है। जब वे शब्द बिना किसी विशेष्यके आते हैं तब सर्वनाम होते हैं और जब उनके साथ संज्ञाएँ आती हैं तब वे विशेषण हो जाते हैं, जैसे—वह मनुष्य नहीं दिखाई देता। यहाँपर 'वह' विशेषण है। किसी सुनारने ठग लिया। यहाँ भी 'किसी' विशेषण है।

ये सर्वनाम विशेषण दो प्रकारके होते हैं—१. मुख्य सर्वनाम जो बिना कोई रूप बदले सज्ञाके पहले लगते हैं, जैसे—यह बच्चा, वह बँगला, कोई

पुस्तक, कुछ बात । यौगिक सर्वनाम वे होते हैं जो मुख्य सर्वनामोमे प्रत्यय लगनेसे बनते और सज्ञाके पहले लगते हैं, जैसे—**ऐसा लडका, किसी बात, उतना ढेर, जैसा काम वैसा दाम** आदि ।

गुणवाचक विशेषण

अधिक प्रयोगमे आनेवाले गुणवाचक विशेषण ही होते हैं । काल, दशा, देश, गुण, अवगुण आदिका बोध करानेवाले शब्दोको गुणवाचक विशेषण कहते हैं ।

काल : नवीन, प्राचीन, आगामी, भावी आदि ।

दशा मोटा, पतला, भारी, हलका, धनी, निर्धन आदि ।

देश भारतीय, बनारसी, कलकतिया, बलियाटिक आदि ।

गुण : सुन्दर, अच्छा, सीधा, सज्जन आदि ।

अवगुण . असुन्दर, वक्र, दुर्जन आदि ।

ऊपर दिए हुए शब्दोसे सज्ञा अथवा सर्वनाम पदो की विशेषता प्रकट होती है । इसी प्रकार भीतरी, बाहरी, गोरा, काला, लाल, पीला आदि शब्द भी पदार्थोकी विशेषताएँ बताते हैं । अतः ये सब शब्द गुणवाचक विशेषण हैं ।

संख्यावाची विशेषण

संख्यावाची विशेषण तीन प्रकारके होते हैं • क. निश्चित संख्यावाची जैसे—**पाँच सेर, आठवाँ बालक, दुगुनी मिठाई, सातों पर्वत, प्रत्येक** व्यक्ति । इन निश्चित संख्यावाची विशेषणोके पाँच भेद होते हैं : १. गणनावाची, जैसे—एक, दो, तीन, चार आदि, २ क्रमवाची, जैसे—आठवाँ बालक; ३. आवृत्तिवाची, जैसे—अठगुना; ४. समुदायवाची, जैसे—पाँचो सवार, प्रत्येक बोधक, जैसे—प्रतिदिन, प्रत्येक मनुष्य, प्रति पन्द्रहवें वर्ष ।

ख. अनिश्चित संख्यावाची विशेषणमे संख्याका अनिश्चित रूप विशेषणके रूपमे आता है, जैसे—**एक राजा था** । सब लोग, बहुत लोग, अधिक लोग, कम लोग, कुछ लोग या अमुक ।

ग. परिणामबोधक विशेषणके द्वारा किसी वस्तुकी नाप या तोल जानी जाती है जैसे—सब, और, सारा, बहुत, तनिक, थोडा, कुछ, अधूरा आदि ।

क्रियाविशेषण

जो शब्द क्रियाओंकी विशेषता बताते हैं उन्हें क्रिया-विशेषण कहते हैं, जैसे—यहाँ, वहाँ, भटपट, धीरे, बहुत, कम, अभी, आदि ।

ये क्रियाविशेषण तीन प्रकारके होते हैं—१. एकाकी, २. योजक और ३. सम्बद्ध । एकाकी क्रियाविशेषण अकेले आते हैं, जैसे—अरे भटपट आओ । योजक क्रियाविशेषण वहाँ होता है जहाँ कोई दूसरा उपवाक्य होता है जैसे—जहाँ आज नई दिल्ली बनी है वहाँ बीस वर्ष पूर्व घना जङ्गल था । सम्बद्ध क्रियाविशेषण वे होते हैं जो बीच-बीचमें बल देनेके लिये लाए जाते हैं, जैसे—मैं तो वह ही हूँ जिसकी ओर आपने ध्यान तक नहीं दिया ।

जिन क्रिया-विशेषणोंमें प्रत्यय या शब्द जोड़े जाते हैं उन्हें यौगिक क्रियाविशेषण कहते हैं जैसे—दिनमें, रातको, स्नेहपूर्वक, चुपकेसे, देखते हुए आदि ।

कभी-कभी द्विरुक्ति या भिन्न सज्ञाओंसे संयुक्त क्रियाविशेषण भी बनते हैं, जैसे—घर-घर, रातदिन, ठीक-ठीक, धीरे-धीरे, एक-एक करके ।

नागरीमें संस्कृतके तत्सम अव्यय भी क्रियाविशेषण बनकर आते हैं—जैसे—प्रायः, व्यर्थ, सबत्र, और तद्भव होकर भी, जैसे—परसो, कल, बारबार ।

कभी-कभी विशेषण भी क्रियाविशेषणके रूपमें व्यवहृत होते हैं, जैसे—उसने बुरा किया, जो रहस्य खोल दिया । आप अच्छा गाते हैं । तुम बढ़िया लिखते हो ।

कुछ क्रियाविशेषण अव्ययीभाव समाससे भी बनते हैं, जैसे—मैं यथाशक्ति सोचूँगा, बेकार मत बोलो, हरघड़ी खेलना ठीक नहीं है ।

सामान्यतया क्रियाविशेषण उन्नीस प्रकारके होते हैं—

१. स्थान-वाचक : यहाँ, वहाँ, भीतर, बाहर, दूर, पास, ऊपर, नीचे
२. दिशा-वाचक : इधर, उधर, किधर, जिधर, इस ओर, उस ओर ।
३. आवृत्ति-वाचक : बार-बार, हर घड़ी, दिन-दिन ।
४. अवधि-वाचक : आजकल, नित्य, सदा, निरन्तर, कभी-कभी ।
५. समय-वाचक : परसो, नरसो, साय, प्रातः ।
६. अधिकता-बोधक : बहुत, अति, बड़ा, भारी ।
७. न्यूनता-बोधक : कुछ, थोड़ा, किंचित् ।
८. पर्याप्ति बोधक : केवल, बस, यथेष्ट, ठीक, अस्तु ।
९. तुलनाबोधक : इतना, उतना, कितना, जितना, बढकर, घटकर, बराबर ।
१०. क्रम-वाचक : यथाक्रम, थोड़ा-थोड़ा, एक-एक करके ।
११. प्रकार-वाचक : अचानक, सहसा, भटपट, एकाएक, जैसे-तैसे ।
१२. निषेधार्थक : न, नहीं, मत ।
१३. स्वीकृत्यात्मक : हाँ, सच, जी हाँ, सही ।
१४. निश्चय-बोधक : निस्सन्देह, अवश्य, सचमुच ।
१५. अनिश्चय-बोधक : कदाचित्, यथासंभव ।
१६. आवश्यकता-बोधक : चाहिए ।
१७. अवधारण-बोधक : तो, ही, मात्र, भर तक ।
१८. अवतरण-बोधक : अथ, इति ।
१९. कारण-बोधक—इसलिये, किसलिये, क्यों, काहेको ।

दूसरे शब्दोंमें पूर्वक (ध्यान-पूर्वक), वश (भयवश), वत् (विषयवत्), चित् (कदाचित्), त्र (सर्वत्र), दा (सर्वदा), ता, ते (दौड़ता, चलते), को (इधरको), तक (आजतक, यहाँतक), भर (रातभर, पलभर) आदि लगानेसे भी क्रिया-विशेषण बनते हैं ।

कोई कोई क्रियाविशेषण तीन-तीन शब्दोंके होते हैं—कभी न कभी, कहीं न कहीं, हो न हो ।

सर्वनाम

किसी सज्ञाकी बात चलाकर उसकी आवृत्ति बार-बार न होने देनेके लिये उसके बदले जो 'यह, वह, उस, जिस' आदि शब्द लगा दिए जाते हैं उन्हें सर्वनाम कहते हैं। जैसे—'शकुन्तलाका जब जन्म हुआ तब वह एक पत्नीके पखोके तले पड़ी पाई गई थी जो उसकी अपने पखोसे रक्षा कर रहा था।' इस वाक्यमें 'वह, जो, उसकी अपने' सर्वनाम है।

कभी-कभी विशेषणके लिये उचित शब्द न जाननेके कारण लोग सर्वनामका प्रयोग करते हैं जैसे—'वह बड़े थे हैं।' ऐसे शब्दोंके लिये विभिन्न प्रदेशोंमें 'एथी, ऊ, क्या नाम कि' आदिका प्रयोग होता है।

कभी कभी विशेषण भी सज्ञाके बदले सज्ञाके समान आ-जाता है जैसे—

'झमा बड़नको चाहिए, छोटनको उरपात।'

इसमें बड़न और छोटन दोनोंका प्रयोग 'लोगों'के लिये हुआ है।

कभी-कभी क्रिया-विशेषण भी सज्ञाके बदले सज्ञाके समान आ जाते हैं जैसे— 'आप नहीं न कीजिएगा।'

कभी-कभी स्वयस्फुट भी सज्ञाके समान काममें आते हैं जैसे— 'इतनी हाय-हायमें क्या पड़े हो। तुम चाह वाही लूटना चाहते हो।' पर ये सब सर्वनाम नहीं हैं।

वास्तवमें सर्वनाम वे ही शब्द हैं जो सज्ञाके बदले आवें। 'मैं, इस, तू, तुम, वह, यह, आप, जो, कोई, कुछ, कौन, क्या, ये' दस सर्वनाम हैं। इन्हींके साथ ग्यारहवाँ 'सो' का भी प्रयोग कभी कभी हो जाता है। ये सर्वनाम छह प्रकारके होते हैं—

१. पुरुष-वाचक : मैं, तू, आप, तुम, हम (आदर-सूचक)।

२. आत्मवाचक : आप (स्वयं या अपने आप)।

३. निश्चय-वाचक : यह, ये, वह, वे, सो।

४. सम्बन्ध-वाचक : जो ।

५. प्रश्न-वाचक : कौन, क्या ।

६. अनिश्चय-वाचक : कोई, कुछ ।

इन सर्वनामोंके और भी रूप बनते हैं—‘मैंसे मुझे, मुझको, तू से तुझे, तेने, वह से उसका उन्हे, उनसे, यह से इस, इन्हे, कोईसे किसी, किन्हीं, जो से जिन्हे, जिन्होंने, जिनसे आदि ।’

यह से परिणाम वाचक विशेषण इतना और गुणवाचक विशेषण ऐसा बनता है। वह से परिणाम-वाचक विशेषण उतना और गुण-वाचक वैसा बनता है। सोसे परिणाम-वाचक विशेषण तितना और गुणवाचक-विशेषण तैसा बनता है। जो से परिणाम-वाचक विशेषण जितना और गुणवाचक विशेषण जैसा बनता है। कौनसे परिणाम-वाचक विशेषण कितना और गुणवाचक विशेषण कैसा बनता है।

सर्वनामोंकी व्युत्पत्ति

इन सर्वनामोंकी व्युत्पत्ति इस प्रकार है—

मैं = मया (स०), मैं (अपभ्रंश) अथवा फारसीके ‘मन’से ।

हम : अहम् (स०) से

तुम : त्वम् (स०) से

तू : फारसीके ‘तो’ से ।

यह : एषः (स०), एह, (अप०) यह ।

सो : सः, सो (स०) से, वह, वे ।

जो : यः, यो (स०) से

को : कः, को (स०) से

क्या : कि (सं०) से

कोई : कोपि (स०), कोवि (प्रा०), कोई

आप : आत्म (स०), अत् (प्रा०), अप्प

कुछ : किञ्चित् (स०), किञ्चि (प्रा०), किछ, कुछ

पुरुषवाचक सर्वनामके अन्तर्गत तीन पुरुष आते हैं—उत्तम पुरुष (जो कहता है), मध्यम पुरुष (जिससे कहा जाता है), अन्य पुरुष (जिसके सम्बन्धमें कहा जाता है) ।

‘मैं’ उत्तम पुरुष है, ‘तू’ या ‘आप’ मध्यम पुरुष है, और शेष सब सर्वनाम अन्य पुरुष है ।

जिस प्रकार सज्ञाओमें कारक और वचन होते हैं उसी प्रकार सर्वनामोंमें भी होते हैं, किन्तु लिङ्गके कारण सर्वनामोंका रूप-परिवर्तन नहीं होता । कारक और वचनके अनुसार होनेवाले रूप-परिवर्तनका प्रभाव भी केवल नीचे लिखे चार सर्वनामोंपर ही पड़ता है—

वचनके अनुसार

परिवर्तनीय सर्वनाम

एकवचन	बहुवचन
मैं	हम
तू	तुम
यह	ये
वह	वह

अपरिवर्तनीय सर्वनाम

एकवचन	बहुवचन
सो	सो
जो	जो
आप	आप
क्या	क्या
कौन	कौन
कोई	कोई
कुछ	कुछ

कारक	एकवचन
कर्त्ता	मैं, मैंने
कर्म	मुझको, मुझे
करण	मुझसे
सम्प्रदान	मुझको, मुझे, मेरे लिये

बहुवचन
हम, हमने
हमको, हमें
हमसे
हमको, हमें, हमारे लिये

अपादान मुझसे

हमसे

सम्बन्ध मेरा, मेरी, मेरे

हमारा, हमारी, हमारे

अधिकरण मुझमें

हममें

सर्वनामोमें सम्बोधन नहीं होता ।

इसी प्रकार मध्यम पुरुष 'तू' का भी रूप कारकके अनुसार बदलता है ।

'आप' शब्द मध्यम पुरुषमें 'तू' के स्थानपर आदरार्थ प्रयोग किया जाता है, किन्तु बहुत बार इसका प्रयोग अन्य पुरुषके रूपमें होता है, जैसे—आचार्य शुक्लजी उच्चकोटि के निबन्ध लेखक थे, साथ ही आप उच्चकोटि के समीक्षक भी थे ।

मध्यम पुरुष 'तू' का बहुवचन 'तुम' है, किन्तु 'तू' से तिरस्कार या निरादरका भाव प्रकट होता है । अतः 'तू' के स्थानपर एकवचनमें 'तुम'का प्रयोग करनेकी चाल अधिक है । ऐसी स्थितिमें 'तुम' का बहुवचन करनेके लिये 'तुम लोग' का प्रयोग करते हैं । इसी प्रकार उत्तम पुरुष 'मैं' के स्थानपर एकवचनमें 'हम'का भी प्रयोग करते हैं और उसका बहुवचनका रूप 'हम लोग' कर लेते हैं । इनके वचन और कारकके रूप ऊपर दी हुई विधिसे ही चलते हैं ।

सर्वनामोकी संख्या और वर्गीकरणके सम्बन्धमें वैयाकरणोंमें मतभेद है । कुछने सात, कुछने आठ, कुछने ग्यारह और कुछने सत्रह सर्वनाम माने हैं । परन्तु ऊपर जो संख्या दी गई है और जो वर्गीकरण किया गया है वही बहुसंमत शुद्ध प्रामाणिक है ।

अव्यय

जो शब्द सदा एकसे (अविकृत) रहते हैं, उन्हें अव्यय कहते हैं । इस दृष्टिसे क्रिया-विशेषण भी अव्यय ही हैं, किन्तु प्रायः वैयाकरणोंने सम्बन्धसूचक, समुच्चय-बोधक और स्वयस्फुट (विस्मयादि बोधक) को ही अव्ययमें रक्खा है । अतः यहाँ इन्हींपर विचार किया जायगा ।

सम्बन्ध-सूचक अव्यय

जो अव्यय किसी सज्ञाके आगे पहुँचकर वाक्यके किसी दूसरे शब्दसे उसका सम्बन्ध मिलाता है उसे सम्बन्ध-सूचक-अव्यय कहते हैं। जैसे—आपके बिना मेरा उद्धार नहीं हो सकता। दिन भर पढ़ना अच्छी बात नहीं है। आप उनके घर-तक चले जाइए। ऊपर दिए हुए वाक्योंमें बिना, तक और भर सम्बन्ध-सूचक अव्यय हैं क्योंकि बिना शब्द आपके शब्दका सम्बन्ध सकता क्रियासे जोड़ता है। भर शब्द दिन शब्दका सम्बन्ध पढ़ना शब्दसे जोड़ता है और तक शब्द घर शब्दका सम्बन्ध चले जाइए शब्दसे जोड़ता है।

वास्तवमें नागरीमें सम्बन्ध-सूचक शब्द है ही नहीं। किन्तु कुछ वैयाकरणोंने अँगरेजीका परसर्ग (प्रिपोजीशन) रूप लेकर उसका अनुवाद सम्बन्ध सूचक कर दिया है। इन अव्ययोंमें अधिक तो सज्ञाएँ हैं जो साथकी विभक्तियोंके लुप्त हो जानेसे अव्ययके समान काम आती हैं।

ऐसे शब्दोंमें जो काल या स्थान बतानेवाले अव्यय हैं वे कभी क्रियाविशेषण और कभी सम्बन्ध-सूचक बनकर आते हैं। जब वे क्रियाकी विशेषता बताते हैं तब क्रिया-विशेषण होते हैं और जब सज्ञाके साथ आते हैं तब सम्बन्ध सूचक कहलाते हैं। जैसे—मैं यहाँ बैठता हूँ (क्रिया-विशेषण), वे अपने गुरुके यहाँ रहते हैं (सम्बन्ध सूचक)।

‘बिना, समान, पहले, तक, सहित, समेत, भर, लिये, मारे, पास, अपेक्षा, और, बदले, सम्मुख, मध्य, योग्य, आगे, पीछे आदि अनेक सम्बन्ध-सूचक अव्यय होते हैं।

समुच्चय-बोधक अव्यय

जो अव्यय किसी एक वाक्यका सम्बन्ध दूसरे वाक्यसे जोड़ता है उसे समुच्चय-बोधक अव्यय कहते हैं, जैसे—राम और लक्ष्मण वन गए। आया और घरमें पहुँच गया। यदि वायु न होता तो सब प्राणी निर्जीव हो जाते।

ये समुच्चय-बोधक-अव्यय केवल वाक्योंको ही नहीं वरन् शब्दोंको भी जोड़ते हैं, जैसे— एक और एक मिलकर ग्यारह हो जाते हैं। यहाँ और शब्द दो शब्दोंको जोड़ता है।

और, व, तथा, एव, भी, तो, यथा, या, किवा, अथवा, कि (या), क्या, न, नकि, नहीं तो, पर, परन्तु, किन्तु, वरन्, इसलिये, अतः, अतएव, क्योंकि, जोकि, इसलिये कि, यद्यपि, तथापि, अर्थान्, चाहे, तो भी, मानो, ऐसा, इतना, यहाँतक आदि सभी समुच्चय-बोधक शब्द हैं।

स्वयंफुट (विस्मयादि-बोधक) अव्यय

जो अव्यय वाक्यसे तो कोई सम्बन्ध नहीं रखते किन्तु बोलनेवालेके क्रोध, भय, हर्ष, शोक, घृणा आदि भाव व्यक्त करते समय स्वयं मुँहसे फूट पड़ते हैं उन्हें विस्मयादिबोधक कहते हैं। जैसे— छिः, ऐं, ओह, हाय, है, आह, आहा, वाह, धन्य, जय, ठीक, अच्छा, भला, ऊह, हाय राम, बाप रे, धिक्, धिक्कार है, चुप, हट, अरे, दूर हो, हाँ, जी हाँ, बहुत अच्छा, है, अजी, लो, क्या, क्यों, हे भगवन्, अस्तु, आदि।

४

शब्दोंकी बनावट

नागरीमें चार प्रकारके शब्द प्रयागमे आते हैं १. शुद्ध सस्कृत शब्द, जिन्हे तत्सम शब्द कहते हैं पुस्तक, बालक, लेखनी आदि। २. सस्कृत अथवा प्राकृतसे बिगड़कर आए हुए शब्द, जिन्हे तद्भव कहते हैं घी (घृतसे), दही (दधिसे), दूध (दुग्धसे), कुआँ (कूपसे), कौआ (काकसे) आदि। ३. नागरीके अपने शब्द, जो लोकमें प्रचलित हो गए हैं और जिन्हे देशज शब्द कहते हैं—ठेठ, ठेला, भूसा, डगर, डकली आदि। ४. विदेशी भाषाओंसे आए शब्द : किताब, टिकट, रेल, मोटर, मालूम, फुरसत। विदेशी भाषाओंसे आए

शब्दोंके भी तद्भव रूप बनने लगे है : टेसन (स्टेशनसे), माचिम (मैचेजसे), मजूरी (मजदूरीसे), लालटेन (लैटर्नसे)।

मूल शब्दके रूपोंमें परिवर्तन करके या उसके आगे-पीछे कुछ अक्षर या शब्द जोड़कर भी नये शब्द बना लिए जाते हैं। इस प्रकारके जो शब्द बनते हैं उन्हें तद्धित, कृदन्त और समस्तपद (समास) कहते हैं।

जो अक्षर या अक्षर-समूह जोड़े जाते हैं उन्हें उपसर्ग (शब्दके पूर्व जोड़े जानेवाले अक्षर) या प्रत्यय (शब्दके पश्चात् जोड़े जानेवाले अक्षर) कहते हैं।

उपसर्ग

उपसर्ग भी अव्यय ही हैं, किन्तु ये अव्यय कभी अकेले नहीं आते। ये मूल शब्दके पहले जोड़े जाते हैं और तब उस मूल शब्दका अर्थ बदल जाता है। नागरी शब्दोंमें संस्कृतके तथा कुछ फारसी-अरबीके उपसर्ग जोड़े जाते हैं।

संस्कृतके उपसर्ग

अति—अतिशय, अतिरंजना, अतिक्रमण।

अधि—अधिकार, अधिवास, अधिपति।

अनु—अनुगमन, अनुधावन, अनुवाद।

अप—अपकार, अपयश, अपमान।

अभि—अभिभावक, अभिवादन, अभीप्सित।

अव—अवगुण, अवलम्ब, अवज्ञा।

आ—आहार, आजीवन, आचरण।

उत्—उद्गम, उत्साह, उत्क्षेपण।

उप—उपमान, उपनाम, उपचार।

दु—दुर्बुद्धि, दुःशील, दुराग्रह।

निः—निःश्रेयस, निश्चित, निर्दोष।

नि—निकृष्ट, निवेदन, निबन्ध।

परि—परिग्रह, परिधान, परिपूण ।

प्र—प्रयोग, प्रसन्न, प्रबल ।

परा—पराभव, पराजय, पराक्रम ।

प्रति—प्रतिकूल, प्रतिफल, प्रत्यावर्तन ।

वि—विवाद, विमुख, वियोग ।

स—सम्मान, ससार, सम्मेलन ।

सु—सुयोग, सुसवाद, सुमुख ।

अन्तः—अन्तःकरण, अन्तर्भाव, अन्तर्दर्शन ।

आविः—आविष्कार, आविर्भाव ।

पुर —पुरस्कार, पुरश्चरण, पुरोगमन ।

अ, अन्, कु, पुनः, किञ्चित्, तिरस्, स्वय, पुरा आदिसे भी इसी प्रकार अनिकेत, अनार्य, कुमार्ग, पुनर्जन्म, किञ्चिन्मात्र, तिरोभाव, स्वयम्भू, पुरागम आदि शब्द बनते हैं ।

फारसी-अरबीके उपसर्ग

वद्—वदनाम ।

वे—वेकार

ना—नासम्भ ।

प्रत्यय

प्रत्यय मूल शब्दके पश्चान् जोड़े जाते हैं । उपसर्गोंकी भँति प्रत्ययोंकी सख्या निश्चित नहीं है । किन्तु सामान्यतया प्रत्यय पाँच प्रकारके होते हैं—विभक्ति-प्रत्यय, लिंग-प्रत्यय, तद्धित-प्रत्यय, क्रिया प्रत्यय और कृत प्रत्यय ।

विभक्ति प्रत्यय—विभक्ति-प्रत्ययोंसे कारक का बोध होता है, इसलिये इन्हे कारक चिह्न भी कहते हैं—रामने, उसको, घरमें, रमा-द्वारा ।

लिंग प्रत्यय—पुलिंगसे स्त्रीलिंग और स्त्रीलिंगसे पुलिंग बनाने के लिये जो प्रत्यय लगाए जाते हैं, उन्हें लिंग प्रत्यय कहते हैं—

स्त्रीप्रत्यय : अहीर + इन = अहीरिन, सुअर + ई = सुअरी, ऊँट + नी = ऊँटनी, ठाकुर + आइन = ठाकुराइन, चौधरी + आइन = चौधराइन, चौवरी + आनी = चौधरानी, गुरु + आनी = गुरुवानी ।

पुरुष प्रत्यय : भोली, रस्मी, अवन्नी आदिमे 'ई' हटाकर 'आ' कर देते हैं और तब भोला, रस्सा, अधन्ना आदि बन जाते हैं। इसी प्रकार रोटीकी 'ई' के बदले 'अ' करनेसे रोट, गठरीसे गट्टर आदि बनते हैं ।

तद्धित प्रत्यय—सज्ञा, विशेषण और सर्वनाममे जो प्रत्यय लगते हैं वे तद्धित प्रत्यय कहे जाते हैं। प्रयाग + वाल = प्रयागवाल, लकड़ी + हारा = लकड़हारा, गाड़ी + वान = गाड़ीवान, जूआ + री = जुआरी, भीख + आरी = भिखारी, बनारस + ई = बनारसी, कलकत्ता + इया = कलकतिया, घड़ी + आल = घड़ियाल, रंग + ईला = रँगीला, सुन्दर + ता = सुन्दरता, लडक + पन = लडकपन, खेल + औना = खिलौना, ठीक + आना = ठिकाना ।

क्रिया-प्रत्यय—धातुओमे जो प्रत्यय लगकर क्रियापद बनते हैं वे क्रिया-प्रत्यय कहे जाते हैं । रँग + ना = रगना, खटखट + आना = खटखटाना, लात + इया + ना = लतियाना, फूट + ना = फोडना ।

कृत् प्रत्यय (कृदन्त प्रत्यय)—धातुमे जिन प्रत्ययोके लगनेसे सज्ञा, विशेषण आदि बनते हैं वे कृत् प्रत्यय कहलाते हैं, जैसे—कृ + त = कृत, पठ + इत = पठित, धृ + ति = धृति, गम् + न = गमन, भेद + न = भेदन, मथ् + आनी = मथानी, चल् + न = चलन, छाप + आई = छपाई आदि ।

तद्धित

जब सज्ञाओ या विशेषणोमे प्रत्यय लगाकर दूसरी सज्ञा या विशेषण बनाते हैं तो वे प्रत्यय तद्धित प्रत्यय कहे जाते हैं और जो शब्द इस प्रकार बनते हैं उन्हें तद्धितान्त शब्द कहते हैं ।

नागरीमें सस्कृतके तद्धितान्त शब्दोंके अतिरिक्त स्वयं नागरीके तथा फारसी-अरबीके तद्धितान्त शब्द प्रयोगमें आते हैं।

सस्कृत

अपत्यवाचक—प्रथम स्वरकी वृद्धि होती है और अन्तमें इ, अ या एय आदि लगते हैं—दशरथसे दाशरथि, मुमित्रासे सौमित्र, सौमित्रेय।

सम्बन्धवाचक—१. मत् या वत् जोड़कर—बुद्धिसे बुद्धिमान्, भग (ऐश्वर्य) भगवान्। २. इन् जोड़कर—पाप-पापी, धन-धनी। ३. इन् जोड़कर—लज्जा-लज्जित। ४. इक् जोड़कर, इसमें प्रथम स्वरकी वृद्धि हां जाती है—वर्ष-वार्षिक। इनके अतिरिक्त विष्णुसे वैष्णव, शिवसे शैव, रुद्रसे रौद्र, ब्रह्मासे ब्राह्म आदि शब्द भी बनते हैं।

भाववाचक—त्व, ता जोड़कर, जैसे मनुष्यसे मनुष्यत्व, प्रचुरसे प्रचुरता (प्राचुर्य भी बनता है), महत्से महिमा, गुरुसे गौरव या गरिमा आदि बनते हैं।

नागरी

सम्बन्धवाचक—पैसासे पैसेवाला, लोहासे लुहार, बहनसे बहनोई, तेलसे तेली, सँपसे सँपेरा, पहाड़से पहाड़ी।

भाववाचक—बूढ़ासे बुढ़ापा।

विशेषण—बनारससे बनारसी, आगेसे अगला

फारसी-अरबी—

दोस्तसे दोस्ती, दुश्मनसे दुश्मनी, कीमतसे कीमती, देहलीसे देहलीवा, हुक्मसे हाकिम।

कृदन्त

जब धातु (मूलक्रिया) में प्रत्यय लगता है तब उसे कृत् प्रत्ययान्त या कृदन्त कहते हैं।

नागरीमें तद्धितकी भाँति कृदन्त भी सस्कृतके, स्वयं नागरी के और फारसी-अरबीके होते हैं—

संस्कृत

त (न) : कृ + त = कृत, खि + त = खिन्न ।

ति : धृ + ति = धृति ।

न : भेद + न = भेदन, शय + न = शयन ।

तव्य, अनीय, य : कर् + तव्य = कर्तव्य, कर + अनीय = करणीय ।

वृ : भोग + वृ = भोक्तृ (भोक्ता), कर् + वृ = कर्तृ (कर्ता) ।

अ : हर् + अ = हर, दम् + अ = दम ।

क : लेख + क = लेखक, गाय + क = गायक

नागरी

कर्तृवाचक मानना + वाला = माननेवाला, टूटना + हार = टूटनहार,
धुनना + इया = धुननिया (धुनिया) आदि ।

कर्मवाचक : देखनासे देखाहुआ, पढ़नासे पढ़ाहुआ, सूँघनासे सूँघनी ।

भाववाचक : पुकारनासे पुकार, लूटनासे लूट, लड़नासे लड़ाई,
सजानासे सजावट, ऐठनासे ऐठन, बुलानासे बुलावा, कहनासे कहावत,
छूनासे छूत, उड़नासे उड़ान, बहनासे बहाव ।

विशेषण . टिकनासे टिकाऊ, जड़नासे जडाऊ, मारनासे मारु,
चलनासे चलतू, हँसनासे हँसोड़, अड़नासे अड़ियल आदि ।

फ़ारसी-अरबी

इन भाषाओंके थोड़े ही कृदन्त शब्दोंका प्रयोग नागरीमें होता है,—
आमदनी, कुरती, ख़ूराक आदि जो क्रमशः आमद, कुरतः, ख़ूर आदि
वातुओंसे बनते हैं ।

समास

जब दो या दो से अधिक शब्द मिलकर एक हो जाते हैं तब
मेलकी इस क्रियाको समास कहते हैं तथा इस प्रकार जो शब्द बनता
है उसे समस्त पद कहते हैं । इसमें कभी तो प्रथम पद मुख्य होता है,
कभी दूसरा या अन्तिम, कभी इन दोनोंके अर्थोंके अतिरिक्त पदका

कोई भिन्न अर्थ निकलता है। इस प्रकार अर्थांकी जो भिन्नता होती है उसको ध्यानमें रखकर समासके छह भेद किए गए हैं : अव्ययीभाव, तत्पुरुष, कर्मधारय, द्विगु, द्वन्द्व और बहुव्रीहि।

अव्ययीभाव—इसमें पहला पद (शब्द) अव्यय होता है और उसीका अर्थ मुख्य होता है। पूरे पदका प्रयोग क्रिया-विशेषणकी भाँति होता है। हरघडी, प्रतिदिन, यथाशक्ति, दिन-दिन, यावज्जीवन, भरपूर।

तत्पुरुष—इसमें दूसरा शब्द मुख्य होता है तथा पहले पदमें कर्ता कारकको छोड़कर शेष सभी कारक आ जाते हैं। उसके छह भेद होते हैं—

१. पूर्व भागमें कर्मकारक और दूसरे भागमें कृदन्त सज्ञा हो—चिडीमार, अँखफोडा, घसकटा, भूधर, जलद।

२. पूर्वभागमें करण कारक होता है और अन्तिम भागमें कृदन्त सज्ञा हो—ठकुरसुहाती, हथकडी, कष्ट साध्य।

३. पहले भागमें सम्प्रदान कारक और दूसरे भागमें कृदन्त सज्ञा हो—मुँहमोंगा, मनमाना, देश-निकाला।

४. पहले भागमें अपादान कारक और दूसरे भागमें कृदन्त सज्ञा या विशेषण हो—जन्मान्ध, ऋणमुक्त, कामचोर, दर्ईमारा।

५. पहले भागमें सम्बन्धकारक हो तथा दूसरे भागमें सज्ञा हो—सेना-नायक, देवालय, नरेश, लखपती, अमचूर।

६. पहले भागमें अधिकरण कारक हो तथा दूसरे भागमें कृदन्त या सज्ञा हो—ग्राम-वास, आनन्द-मग्न, आप-बीती, निशाचर, दान-वीर।

कर्मधारय—बहुत लोग कर्मधारयको स्वतन्त्र समास न मानकर तत्पुरुष समासका एक भेद 'समानाधिकरण तत्पुरुष' मानते हैं। इसमें विशेषण-विशेष्यका योग होता है : (विशेषण-विशेष्य) कालापानी, नीलगाय, पूर्वकाल, शुभागमन, मँकवार। (विशेषण-विशेष्य) लाल-पीला, भला-बुरा, मोटा-ताजा, शीतोष्ण, श्यामसुन्दर।

जहाँ उपमा दिखाई जाय या उपमान और उपमेयको एक ही मान

लिया जाय (रूपक्रमे) या उपमानका चिह्न उडा दिया जाय तब भी कर्मधारय समास होता है—मुखचन्द्र, घनश्याम, चरणकमल ।

द्विगु—इसमे दूसरा पद मुख्य होता है और पहला पद सख्या-वाचक होता है • नवरत्न, पचकोण, तिकोना ।

बहुव्रीहि—इसमे दोनो या सभी पद प्रधान होते है और उनके बीचमे 'और'का भाव छिपा रहता है : माता-पिता, हाथ-पैर, सर्दी-गर्मी, पाप-पुण्य । इसमे प्रायः अन्तिम पदके अनुसार ही लिंग होता है और यह शब्द बहुवचन ही होता है ।

बहुव्रीहि—इसमे जितने पद आए रहते है उनके अर्थ छोडकर उनसे भिन्न कोई दूसरा ही अर्थ होना है—'चन्द्रशेखर' का अर्थ 'चन्द्र' और 'शेखरसे' भिन्न 'शिव' है । इसमे न चन्द्रमाका अर्थ लिया गया है और न शिवका । इसका अर्थ किया जायगा—शेखर पर चन्द्र है जिसके (महादेव) । इसी प्रकार चतुर्मुख और चतुर्भुज से ब्रह्मा और विष्णुका बोध होता है, अतः यहाँ बहुव्रीहि समास हुआ । दिगम्बर (शिव), दशग्रीव (रावण), लाल पगडी, (सिपाही), पिकबैनी (पिककी वाणीके साथ समान वाणी हो जिसकी), वज्रायुध (वज्र है आयुध जिसका अर्थात् इन्द्र), सिरकटा, घुडमुँहा, कनफटा आदि इसके अन्य उदाहरण है ।

ऊपरके उदाहरणोमे 'पिकबैनी' शब्दका अर्थ किया गया है 'पिककी वाणीके समान वाणी हो जिसकी,' किन्तु इसमे वाणी (वचन) शब्द एक ही बार आया है । इस प्रकारके बहुव्रीहि समासको मध्यम पदलोपी बहुव्रीहि समास कहते है । इसी प्रकार कोकिलकठी, घुडमुँहा आदि है ।

समासके शब्दोको मिलाकर लिखना चाहिए और जहाँ समास किए हुए शब्द तत्सम हो वहाँ एक एक शब्दके पश्चात् आडी लकीर दे देनी चाहिए जैसे—कोकिल कण्ठी, क्योंकि जो लोग शब्दोका

रूप न जानते हो उन्हें भ्रम हो सकता है और वे कोकिलकंठीको 'कोकिलकंठी' भी समझ सकते हैं जिसका कोई अर्थ नहीं होता ।

५

वाक्योंकी बनावट

मनुष्य वाणीके द्वारा अपने मनका भाव प्रकट करता है । वाणीका आधार वाक्य है जिसके कई शब्द मिलकर पूरा अर्थ देते हैं । उन्हीं शब्दोंका समूह वाक्य कहलाता है जो पूरा अर्थ दे । किन्तु वाक्यमें शब्द किन्हीं निश्चित नियमोंके अनुसार रखे जाते हैं । केवल शब्द एकत्र कर देनेसे वाक्य नहीं बन सकता । पुस्तक राम है पढ़ता अपनी—यहाँ पाँच शब्द हैं किन्तु इनका कोई अर्थ नहीं निकला । वस्तुतः हम कहना चाहते हैं—'राम अपनी पुस्तक पढ़ता है ।' पहले भी ये ही शब्द दिए गए हैं किन्तु उनसे किसी अर्थका बोध नहीं होता । बादमें भी ये ही शब्द आए हैं किन्तु उनसे एक निश्चित अर्थका बोध होता है । इससे यह स्पष्ट हुआ कि शब्दोंके उस समूहको वाक्य कहते हैं जिसमें शब्द किसी नियमके अनुसार रखे गए हों और जिससे किसी निश्चित अर्थका बोध हो । साधारणतया नागरीके वाक्योंमें शब्दोंका क्रम इस प्रकार होता है—

कर्ता (सज्ञा या सर्वनाम) सबसे पहले हो . मैं पढ़ता हूँ ।
राम पढ़ेगा ।

कर्म कर्ताके पीछे और क्रियाके पूर्व हो वह पुस्तक पढ़ेगा ।

विशेषण प्रायः विशेष्यके पूर्व हो : अच्छे लड़के मन लगाकर पढ़ते हैं । कभी कभी विशेषण पीछे भी आते हैं और तब वे वाक्यका अर्थ पूरा करनेका काम देते हैं, किन्तु वे होते विशेषण ही हैं—यह पुस्तक अच्छी है ।

क्रियाविशेषण प्रायः क्रियाके पूर्व हो : यहाँ आओ ।

क्रिया प्रायः वाक्यके अन्तमें हो : मैं पुस्तक पढ़ता हूँ ।

सम्बन्धसूचक प्रायः सम्बन्धकारके पश्चात् हो . तुम उसके पीछे चलो ।
समुच्चय बोधक जिन दो शब्दोंको जोड़ता है उनके बीचमें हो : राम
और श्याम अच्छे लड़के हैं ।

स्वयस्फुट (विस्मयादिबोधक) प्रायः वाक्यके आरम्भमें हो . हाय
राम ! तुमने यह क्या किया ?

वाक्यमें कर्त्ताका रूप—सज्ञा और सर्वनामके अतिरिक्त कभी-कभी
विशेषण (भूखोंने लूट लिया), मूल-धातु रूप (पढ़ना जरूरी है) तथा
शब्द-समूह ('राम जा रहा है' में राम सज्ञा शब्द है) भी कर्त्ता
बनकर आते हैं ।

'ने' का प्रयोग

सामान्यत आसन्नभूत, सामान्यभूत, पूर्णभूत और सन्दिग्धभूतमें
यदि सकर्मक क्रिया हो और क्रिया कर्त्तृवाच्यमें हो तो कर्त्तामें 'ने' का
चिह्न लगता है, अन्यत्र नहीं । कर्त्तामें 'ने'का प्रयोग मुख्य क्रियाके
अनुसार होता है, सहायक क्रियाके अनुसार नहीं । रामने लेटकर
पुस्तक पढ़ी और राम पुस्तक पढ़कर लेटा । इन वाक्योंमें लेटना और
पढ़ना क्रियाएँ दोनों वाच्योमें हैं । किन्तु पहले वाक्यमें मुख्य क्रिया पढ़ना
सकर्मक और दूसरे वाक्यमें मुख्य क्रिया लेटना अकर्मक है, इसलिये पहले
वाक्यमें 'ने' का चिह्न लगा है, दूसरेमें नहीं ।

सकर्मक क्रिया भूलना, लाना, बोलनाके रहने पर कर्त्तामें 'ने' नहीं
लगता : मैं पुस्तक लाना भूल गया ।

प्रधान सकर्मक क्रियाके साथ अकर्मक क्रियाएँ (सकना, चुकना,
जाना, पढ़ना, उठना, बैठना, रहना, लगना, पाना) के रहनेपर कर्त्तामें
'ने' नहीं लगता—मैं जा पाया । राम पढ़ सका । वह तुरत खाने लगा ।

'को' का प्रयोग—इसके सम्बन्धमें यही नियम है कि 'को' का
प्रयोग ऐसा न हो कि वाक्य भद्दा लगे—'मैंने पुस्तकको पढ़ लिया'
भद्दा है किन्तु 'बिल्ली चूहेको खा गई' अच्छा लगता है ।

क्रियाका प्रयोग सदा कर्त्ताके अनुकूल होना चाहिए ।

प्रश्नके लिये वाक्यके आरम्भमें क्या लगता है—क्या राम आ रहा है ?

वाक्यमें प्रभाव लानेके लिये शब्दोंके क्रममें परिवर्तन भी हो जाता है—है तो वह सुशील, पर मूर्ख है ।

इसी प्रकार आवश्यकतानुसार और रूप भी हो सकते हैं ।

वाक्योंके भेद

वाक्योंके दो खण्ड होते हैं—उद्देश्य और विधेय ।

उद्देश्यमें (सज्ञा, कर्त्ता या सर्वनाम) और उसके विशेषण सम्मिलित होते हैं ।

विधेयमें वाक्यका शेष अश रहता है ।

‘दशरथके पितृभक्त पुत्र राम अपने भाई लक्ष्मण और पत्नीके साथ चौदह वर्ष वनमें जाकर रहे ।’

उपर्युक्त वाक्यमें ‘दशरथके पितृभक्त पुत्र राम’ उद्देश्य है । शेष वाक्याश विधेय है ।

वाक्य तीन प्रकारके होते हैं सरल, मिश्रित और संयुक्त ।

सरल—जिस वाक्यमें एक ही उद्देश्य और एक ही विधेय हो, उसे सरल वाक्य कहते हैं : राम अच्छा लडका है ।

मिश्रित : जब दो या दोसे अधिक वाक्योंको जोड़कर एक वाक्य बनाते हैं और उसमें एक वाक्य प्रधान एवं दूसरा अप्रधान (प्रधानपर अवलम्बित) होता है : उसने कहा कि मैं घर जाऊँगा । उसने कहा (प्रधान वाक्य), मैं घर जाऊँगा (अप्रधान वाक्य)

संयुक्त वाक्य—संयुक्त वाक्यमें कई सरल और मिश्रित वाक्य हाते हैं और वे एक दूसरेसे स्वतंत्र होते हैं (केवल उनके बीचमें संयोजक अव्यय होते हैं)—राम घर गया, उसने भोजन किया, पुस्तक पढ़ी और सो गया ।

६

रूढोक्ति, लोकोक्ति, सूक्ति

भाषाकी अवयुति वाक्य है। योग्यता, आकाक्षा और आसत्तियुक्त पद समूह ही वाक्य कहलाता है। किसीने कहा 'पानी बरसता है'। इस वाक्यमें पानी और बरसना शब्दोंके अर्थोंमें अबाध सम्बन्ध है। श्रोता या पाठक इस वाक्यको सुनकर या पढ़कर समझेगा कि 'आकाशसे जल गिर रहा है'। जलका गिरना तथ्य है। वाक्यने इस तथ्यके ज्ञानकी पूर्ति की। व्याकरणकी दृष्टिसे यह वाक्य पूर्णतः ठीक उतरा।

अब मान लीजिए ग्रीष्म ऋतु है। भयंकर गर्मी पड़ रही है। सूर्य तप रहा है। आँखें आकाशकी ओर उठनेमें असमर्थ है। किसीको गर्मीकी तीव्र अनुभूति हुई। इस अनुभूतिको उसकी तीव्रताके अनुसार ही प्रकट करनेके लिये उसने कहा 'आग बरस रही है'। अत्यधिक गर्मीकी सूचना देनेके लिये उसने इस वाक्यका प्रयोग किया। अग्निमें उष्णता और जलानेकी शक्ति होती है। इवर गर्मीकी मात्रा इतनी बढ़ी हुई है कि शरीर जलता-सा जान पड़ता है। अतः गर्मीकी अधिकता और अग्निमें एक स्वाभाविक साम्य स्थापित हुआ। अत्यधिक गर्मीकी उत्पत्तिसे पृथ्वीका कोई स्पष्ट सम्बन्ध नहीं दिखाई देता वरन् सूर्य ही उसका गोचर कारण लक्षित होता है। सूर्य आकाशमें है और पानी भी आकाशसे ही बरसता है। पानीकी बरसना क्रिया लेकर आगके साथ जोड़ दी गई। अतः "आग बरस रही है" वाक्यका अर्थ यह न लगाया जायगा कि आगके अगारे अथवा चिनगारियों आकाशसे भूमिपर गिर रही है। उपर्युक्त वाक्यसे गर्मीकी अविकता ही व्यञ्जित होगी। अर्थात् वाक्यका अभिधेयार्थ (प्रचलित अर्थ) न लेकर लक्ष्यार्थ (विशेष लक्ष्यवाला अर्थ) ही लिया जायगा। अभिधेयार्थका निषेध करके शब्दकी जिस शक्तिसे लक्ष्यार्थ लिया जाता है उसे लक्षणा कहते हैं—

मुख्यार्थबाधे तद्युक्तो ययाज्ज्योर्थं प्रतीयते ।

रूढेः प्रयोजनाद्वाऽसौ लक्षणा-शक्तिरपि ता ॥ साहित्यदर्पण ।

इसी प्रकारका एक और उदाहरण “सिर उडाना” भी है । सिर कोई पत्नी, पतंग या पखवाला पदार्थ तो है नहीं जो उडाया जा सके । वायुमे निराधार सचरणके व्यापारको उडना कहते हैं । तलवारके द्वारा कटनेपर सिर उछलकर भूमिपर गिरता है । निराधार सचरणके व्यापारका आरोप सिरपर किया गया अतः ‘सिर उडाना’ का लक्ष्यार्थ हुआ सिर काट देना । यही आलङ्कारिक अनुकरणात्मक आरोप अथवा लक्षणा ही रूढोक्ति या मुहावरेका मूल है । कोई भी आलङ्कारिक अनुकरणात्मक आरोपसे युक्त पद निरन्तर प्रयोगके द्वारा रूढ हो जानेपर रूढोक्ति या मुहावरा कहलाने लगता है । प्रारम्भमे तो आलङ्कारिक अनुकरणात्मक आरोपोंकी गिनती प्रयोजनवती लक्षणा मे होती है किन्तु निरन्तर प्रयोग-द्वारा कुछ समय बीत जानेपर वही रूढा लक्षणा हो जाती है और लोग उसे रूढोक्ति, मुहावरा या व्यवहारोक्ति कहने लगते हैं । कहनेका तात्पर्य यह है कि कोई वाक्य या वाक्यांश रूढ हुए बिना रूढोक्ति (मुहावरा) नहीं बन सकती ।

रूढोक्ति या मुहावरेकी परिभाषा

मुहावरा स्वयं अरबी भाषाका शब्द है । इसकी उत्पत्ति हौर अथवा हारर शब्दसे बताई जाती है । अरबी भाषामे ‘हौर’ शब्दका अर्थ गर्म होता है । गर्म शब्दके अभिधेयार्थका निषेध करके यदि उसके लक्ष्यार्थपर विचार करे तो इसका अर्थ होगा अस्यधिक प्रयोगमे आनेवाली वस्तु । जैसे, ‘वहाँ घूसका बाजार गर्म है’ कहनेसे कोई यह न समझेगा कि घूसका कोई बाजार है और उस बाजारमे आग लग गई है । इसका लाक्षणिक अर्थ यही होगा कि वहाँ बहुत घूस ली जाती है । ससारकी विभिन्न भाषाओंके प्रामाणिक कोषोमे मुहावरा शब्दके कई अर्थ किए गए हैं पर सबसे पाया जानेवाला व्यापक लक्षण है उसका चिर और निश्चित प्रयोग । सवके विचारोमे सामान्यतया एकरूपता है

और सभीने लक्षणाके ही लक्षणको किसी न किसी रूपमें स्वीकार किया है। परन्तु मुहावरेका एक प्रचलित अर्थ अभ्यास भी है। 'यदि यह अर्थ भी दृष्टिमें रखकर विचार करे तो मुहावरेकी यह परिभाषा होगी कि "सतत अभ्यास-द्वारा सस्कृत, सर्वसम्भन तथा रूढ आलङ्कारिक अनुकरणात्मक आरोपसे युक्त चामत्कारिक प्रयोगको रूढोक्ति या मुहावरा कहते हैं।"

रूढोक्तिकी उत्पत्ति

रूढोक्तिकी उत्पत्तिमें ग्रामी और ग्रामीण जनताका महत्त्वपूर्ण हाथ रहा है। अधिकांश रूढोक्तियाँ हमारी अपठ और अशिक्षित जनता-द्वारा उत्पन्न की गई हैं। प्रकृतिके सहज, सुन्दर और चिर-परिचित स्वरूपों, उपकरणों तथा व्यापारोंका अन्य स्थलोपर आरोप करके उन्होंने उसे रूढ कर दिया। विद्वानों-द्वारा वे ही रूढ प्रयोग कट-छँट, सँवर-सुधरकर भाषाको सजानेवाले अनमोल आभूषण बन गए।

अशिक्षितोंकी देन

जिस प्रकार अशिक्षित समाजने बहुत-सी शब्द रचना की उसी प्रकार रूढ शब्द समुदायकी रचना भी उन्होंने ही की है। हमारे सुन्दर और सजीव शब्दोंके समान हमारी सर्वोत्तम रूढोक्तियाँ भी बैठकघरों, सभाओं अथवा पुस्तकालयोंमें न उत्पन्न होकर कल-कारखाने, रसोईघर और खेत-खलिहानमें उत्पन्न हुई हैं। किसान, श्रमिक, अशिक्षित स्त्रियाँ तथा समाजकी नीची श्रेणीके अज्ञान अपने भाव प्रकट करनेके लिये कभी-कभी ठेठ घरेलू शब्दोंको जोड़-तोड़कर बोल बैठते हैं। ये प्रयोग इतने सघे हुए, शब्द-लाघवतायुक्त और सामान्य भाव-भूमिके इतने समीप पहुँचे होते हैं कि आगे चलकर इनकी गणना सरलतापूर्वक रूढोक्तियोंमें हो जाती है।

अन्य भाषाओंकी रूढोक्तियाँ

प्रोफेसर आज़ादका कहना कि 'एक जुवानके मुहावरेका दूसरी जुवानमें तरजुमा करना जायज़ नहीं' पूर्णतः ठीक नहीं जान पड़ता।

परस्पर सम्पर्कमें आनेपर विभिन्न भाषाओंका एक दूसरेपर प्रभाव पडना और परस्पर रूढोक्तियोंका आदान-प्रदान होना स्वाभाविक ही है किन्तु रूढोक्तियोंका शब्दानुवाद न करके भावानुवाद ही करना अच्छा होता है। दूसरी भाषाकी रूढोक्तिका अनुवाद अपनी भाषामें करते समय यह प्रयत्न भी करना चाहिए कि जहाँतक हो सके अन्य भाषाकी रूढोक्तिके अर्थकी द्योतिका जो रूढोक्ति अपने यहाँ प्रचलित हो उसीका प्रयोग किया जाय जैसे—‘टु टेक टु वन्स होल्स’ का अनुवाद ‘अपनी एडीपर लेना’ के बदले ‘सिरपर पैर रखकर भागना’ ही ठीक हो सकता है। इसी प्रकार ‘वर्ड्स आइ व्यू’, ‘टु थ्रो डस्ट इन वन्स आइज़’ और ‘टु स्ले दी स्लेन’ का शाब्दिक अनुवाद क्रमशः ‘विहगम दृष्टि, आँखमें धूल भोकेना, मरेको मारना’ किया जा सकता है। परन्तु ‘नौट् टु लेट् ग्रास प्रो अन्डर वन्स फीट’ और ‘क्रोकोडाइल्स टीयर्स’ का अनुवाद ‘पैर तले घास न उगने देना’ या ‘नक्राश्रु’ बहुत ही अनुचित है। नागरीमें इन उक्तियोंका कोई अर्थ ही नहीं। प्रत्येक जातिकी धार्मिक भावनाओं और रूढ विश्वासोंमें अन्तर होता है। यदि कोई अपने इस विश्वासके अनुसार कि घड़ियाल अपने आखेटको खानेसे पहले रोता है, किसी प्रच्छन्न पातकीके आँसुओंको ‘क्रोकोडाइल्स टीयर्स’ कहे तो अनुचित नहीं, पर जिस जातिके यहाँ कभी ऐसी बात सुनी ही न गई हो उसकी भाषामें इसका अनुवाद ‘नक्राश्रु’ करना व्यर्थ ही है। हम अपने यहाँ उसे ‘बिलैया दडवत’ कह सकते हैं।

शब्द-बद्ध रूढोक्तियों

नागरीके लेखकोंकी एक और भी शकाजनक प्रवृत्ति है जिससे सावधान हो जाना चाहिए। आजकल उर्दू रूढोक्तियोंको हिन्दी रूप देनेका भी प्रयत्न किया जा रहा है और यह ठीक भी है किन्तु यह भी स्मरण रखना चाहिए कि रूढोक्तियोंका रूप कभी-कभी उनके शब्दोंके साथ ही ढला होता है। ‘जमीन-आसमानका फर्क है’ कहनेके बदले

हम सकते हैं 'आकाश-पातालका अन्तर है' किन्तु 'उसकी छातीपर साँप लोटने लगे' के स्थानपर यह नहीं कह सकते कि 'उसके वक्षःस्थलपर सर्प लुंठित होने लगे' और न हम किसी ईर्ष्यालु व्यक्तिको 'तुम हमसे क्यों जलने हो' कहनेके बदले 'तुम हमसे क्यों प्रज्वलित होते हो' कह सकते हैं। ऐसी उक्तियाँ शब्दोमें बँधी होती हैं। उनका व्योका त्यो प्रयोग करना चाहिए।

रूढोक्तिके प्रयोगमें सावधानी

रूढोक्तिके प्रयोगमें यह सावधानी बरतनी चाहिए कि कुछ रूढोक्तियाँ किसी विशेष काल (भूत, भविष्य या वर्त्तमान) में ही प्रयुक्त होती हैं, सब कालोमें नहीं। अतः रूढोक्तियोंका प्रयोग करते समय इस बातका भी ध्यान रखना चाहिए। निम्नलिखित रूढोक्ति लीजिए—

'होश उड़ जाना' एक रूढोक्ति है जिसका प्रयोग भूतकालमें ही होता है : उसके होश उड़ गए इसका प्रयोग हम इस प्रकार नहीं कर सकते—
मैं उसके होश उड़ा रहा हूँ।

कुछ रूढोक्तियाँ भविष्यमें ही सुन्दर उतरती हैं, जैसे—ऐसे कीड़े पड़ेंगे। इसका प्रयोग यही अच्छा होता है—

तुम मुझपर झूठा अभियोग चला रहे हो, तुम्हें ऐसे कीड़े पड़ेंगे कि माँगे पानी नहीं मिलेगा।

इसमें बदले यह नहीं कह सकते—

उन्हें ऐसे कीड़े पड़े कि माँगे पानी नहीं मिला।

या

उन्हें ऐसे कीड़े पड़ रहे हैं कि माँगे पानी नहीं मिल रहा है।

तात्पर्य यह है कि उनके प्रयोगकी विधि, अवस्था, परिस्थिति तथा कालका विचार करके रूढोक्तिका प्रयोग करना चाहिए।

नीचे नागरीमें प्रचलित कुछ रूढोक्तियोंके शुद्ध रूप और उनके अर्थ दिए जा रहे हैं—

रूढोक्तियों

अकुश देना : नियंत्रण करना ।

अगार बरसना : अत्यन्त गर्मी पडना ।

अगारोपर पैर रखना सकटका काम करना ।

अँगूठा चूमना : चाटुकारी करना, वशमे होना ।

अँगूठा दिखाना : अनादरपूर्वक अस्वीकार करना ।

अजर-पजर ढीले करना : त्रस्त कर देना ।

अटाचित्त होना . पराजित होना, सन्न हो जाना ।

अँतडियोँ कुलबुलाना : बहुत भूख लगना ।

अँतडियोमे आग लगना : बहुत भूख लगना ।

अधा बनाना : मूर्ख बनाना, धोखा देना ।

अधेकी लाठी, होना : एकमात्र सहारा होना, इकलौता लड़का होना ।

अँधेरा छाना . उदासी आना, सब कुछ नष्ट होना ।

अँधेरे घरका उजाला एकलौता योग्य लड़का ।

अक्षरसे भेंट न होना अपढ़ रहना ।

अगर-मगर करना : टालना, व्यर्थ विवाद करना ।

अगाडी-पछाडी लगाना नियंत्रणमे रखना ।

अगियावैताल होना : वीर, असंभव काम करनेवाला होना ।

अन्न-जल उठना जीविका समाप्त होना ।

अपना उल्लु सोधा करना : अपना स्वार्थ साधना ।

अपना-सा मुँह लेकर रह जाना : लज्जित या असफल हो जाना ।

अपनी बातका एक होना : हठप्रतिज्ञ होना ।

अपने पाँवमे आप कुल्हाड़ी मारना जान-बूझकर विपत्ति मोल लेना ।

अपने मुँह मियोँ मिट्टू बनना : अपनी प्रशंसा स्वयं करना ।

अबतब करना : देर करना, बहाना करना, टालना ।

अर्द्धचन्द्र देना : निरादरपूर्वक निकाल देना ।

अवस्था ढलना बुढापा आना ।
 आँख उलट जाना : अभिमान करने लगना, कृतघ्नता करना ।
 आँख ऊँची न होना : लज्जित होना ।
 आँखका अन्धा गोंठका पूरा : अनाडी धनी ।
 आँखका तारा : सतन ।
 आँखका पानी ढल जाना : लज्जा न रह जाना ।
 आँखकी किरकिरी : खटकनेवाली वस्तु या व्यक्ति ।
 आँखकी पुतली प्रिय व्यक्ति या सन्तान ।
 आँखके सामने अँधेरा छाना : दुःखसे मूर्च्छित होना ।
 आँखोंके बल चलना : संभलकर चलना ।
 आँख खुलना चेत होना, नींद टूटना, समझमें आना ।
 आँखें चार होना : देखना ।
 आँख चुराना लजाना, ध्यान न देना ।
 आँख छिपाना दृष्टि बचाना, दुःशील होना ।
 आँख ठढी होना इच्छा परी होना ।
 आँख तरसना देखनेके लिये व्याकुल होना ।
 आँखोदेखा • सच्चा ।
 आँखें नीची होना : लज्जित होना ।
 आँखोपर पट्टी बाँधना : जान-बूझकर ध्यान न देना ।
 आँखोपर परदा पडना : विवेक जाता रहना ।
 आँखोपर बिठाना : आदर-सत्कार करना ।
 आँख फेरना • पहलेका-सा स्नेह भाव न रखना ।
 आँख बचा जाना : छिपकर निकल जाना ।
 आँख बदलना : स्नेहहीन होना ।
 आँख मूँदना ध्यान न देना, मरना ।
 आँखोमे लहू उतरना : क्रोध आना ।
 आँखोमे चर्बी छाना : मदान्ध होना ।

- आँखोका कौटा होना : कष्टदायक होना ।
 आँसुआँसे मुँह बौना बहुत रोना, विलाप करना ।
 आकाशके तारे तोड़ लाना : असम्भव काम करना ।
 आकाशपर दिया जलाना इतराना, घमड़ करना ।
 आकाश चूमना : बहुत ऊँचा होना ।
 आकाश टूट पडना . अचानक घार विपत्तिमें पड़ जाना ।
 आकाशपर धूकना : अपनेसे बड़ेको अपमानित करना ।
 आकाश-पातालका अन्तर : बहुत बड़ा भेद ।
 आकाशसे बातें करना : बहुत ऊँचा होना ।
 आगका पुतला : क्रोधी, चिड़चिड़ा ।
 आगबगूला होना : बहुत क्रोध करना ।
 आग बौना या लगाना भगड़ा लगाना ।
 आगके मोल : बहुत महँगा ।
 आगमें घी डालना : क्रोध भड़का देना ।
 आगमें पानी डालना . भगड़ा शान्त करना ।
 आग लगाकर पानी लाने दौड़ना भगड़ा लगाकर शान्ति करना ।
 आग लगेपर कुआँ खोदना काम आ पड़नेपर युक्ति सोचना ।
 आगमें कूदना . विपत्ति मगल लेना ।
 आगा-पीछा करना . टालना
 आगे होना : सुखिया बनना ।
 आटा गीला होना . अभावमें व्यय बढ़ना ।
 आटे-दालका भाव जानना : कठिनाइयोंका ज्ञान होना ।
 आटेके साथ घुन पिसना बड़ेके साथ छोटेको भी हानि उठाना ।
 आठ-आठ आँसू रोना : बहुत विलाप करना ।
 आड़े आना सकटके समय सहायक होना ।
 आड़े हाथों लेना : ताने मारकर लज्जित करना ।
 आड़-तिरछे होना : तयारी बढ़ाना, अप्रसन्न होना ।

आधा तीतर आधा बटेर : अपूर्ण, अधूरा, असंगत ।
 आपेमे न रहना घबराना ।
 आपेसे बाहर होना घबराना, लुब्ध होना, क्रुद्ध होना ।
 आसन जमाना : स्थिर भावसे बैठना, जमकर टिक जाना ।
 आस्तीनका सॉप : मित्र बनकर घात करनेवाला
 इन्द्रायनका फल : खोटा ।
 इस कान सुनना उस कान उड़ा देना ध्यान देकर न सुनना ।
 ईंटसे ईंट बजाना : फूट डालकर नाशकारी लड़ाई कराना ।
 उँगली उठाना : किसीको बदनाम करना, दोष निकालना ।
 उँगली पकड़ते पहुँचा पकड़ना : थोड़ा प्रोत्साहन पाकर सब ले-
 लेनेका प्रयत्न करना ।
 उँगलियो पर नचाना : इच्छानुसार चलाना, वशमे करना ।
 उछल-कूद करना : निरर्थक आत्मप्रदर्शन करना ।
 उठलूका चूल्हा होना . स्थिर न रहना ।
 उड़दपर सफेदी : नाममात्रको ।
 उलटा लटकना किसी वस्तुके लिये प्राण-तक देनेको तैयार होना ।
 उलटी गंगा बहना : अनहोनी बात होना ।
 ऊँच-नीच समझाना : हानि-लाभ समझाना ।
 ऊँचा-नीचा सोचना : हानि-लाभका विचार करना ।
 एक डाल पर न रहना : मत या विचार बदलते रहना ।
 एक लाठीसे हँकना : बड़े-छोटेका ध्यान न रखकर सबसे एक-सा
 व्यवहार करना ।
 ऐंठ दिखाना . घमड़का भाव दिखाना ।
 ओखलीमे सिर देना : जान-बूझकर विपत्ति मोल लेना ।
 कगालीमे आटा गीला होना : निर्धनताकी दशामे व्यय बढ़ना ।
 कठी देना चेला बनाना ।
 कंधेसे कंधा छिलना : भारी भीड़ होना ।

- कठपुतली होना : दूसरेके सकेतपर चलना ।
 कडी दृष्टि रखना : भली भौति देखरेख करना ।
 कपडे उतार लेना : अपमानित करना ।
 कमर कसना : तैयार होना ।
 कमर टूटना : उत्साह न रह जाना ।
 कलेजा थामकर बैठ जाना : शोकका वेग दबाकर रह जाना ।
 कलेजा निकालकर रखना : प्रिय वस्तु या सर्वस्व दे देना ।
 कलेजा फटना : दुखी होना, डाहसे जलना ।
 कहींका न होना या रहना : किसी योग्य न रहना ।
 काटो तो लहू नहीं : स्तब्ध हो जाना ।
 काँटोमे घसीटना : व्यर्थ प्रशंसा करके लज्जित करना ।
 कान खाना : बहुत हल्ला करना ।
 कान पर जूँ न रेंगना : कुछ भी चिन्ता न करना ।
 कानमे तेल डालकर बैठना सुनकर भी ध्यान न देना ।
 काम आना : मारा जाना ।
 कुआँ खोदना : दूसरेकी बुराई करना ।
 कुँएमे भोंग पडना : सब लोगोका मूर्खतापूर्ण कार्य करना ।
 कोल्हू काटकर मूगरी बनाना : थाडे लाभके लिये बडी हानि करना ।
 कोल्हूका बैल होना दिनरान काम करना ।
 क्रोध पीना : क्रोध रोकना ।
 खटाईमे डालना : किसी कामको लटकाए रखना ।
 खेत आना : लडाईमे मारा जाना ।
 खोपडी चाट जाना : बकबक करके तग करना ।
 गगा नहाना : निश्चिन्त हो जाना ।
 गगा लाभ होना : मर जाना ।
 गठरी बाँधना : यात्राकी तैयारी करना ।
 नाडे मुर्दे उखाडना : पुराने दोष निकालना ।

- गरम होना : क्रुद्ध होना ।
 गला काटना : मार डालना, अनुचित हानि पहुँचाना ।
 गले लगाना : बलपूर्वक गले मढ़ना ।
 गहरा हाथ मारना : भरपूर वार करना, बहुत धन हथियाना ।
 गाँठपर गाँठ पड़ना : उलझन (वैर) बढ़ती जाना ।
 गाँठ रखना (मनमें) : वैर मानना ।
 गाँठ पड़ना : वैर होना ।
 गाँठ काटना : जेब काटना ।
 गागरमें सागर भरना : सत्तेपमें सब कुछ कह देना ।
 गाढेकी कमाई होना : परिश्रमसे कमाया धन होना ।
 गिरगिट-सा रंग बदलना : भटभट मत बदलते रहना ।
 गीदड़ भमकी दिखाना : दिखाऊ क्रोध या तर्जन करना ।
 गुड दिखाकर ढेला मारना : सुखका प्रलोभन देकर दुःख देना ।
 गुडियोका खेल होना : सरल काम होना ।
 गुलछर्रे उड़ाना : आनन्द करना ।
 गूलरका फूल होना : कभी देखनेमें न आना ।
 घडी गिनना : घाट जोहना ।
 घर बिगाड़ना : घर नष्ट करना ।
 घर बैठे रोटी तोड़ना : बिना परिश्रम किए आनन्द करना ।
 घास घोड़ना : व्यर्थका काम करना ।
 घीके दिये जलाना : हर्ष मनाना ।
 धुलधुलकर बातें करना : घनिष्ठतासे बातें करना ।
 घोडा बेचकर सोना : निश्चिन्त सोना ।
 चग पर चढ़ाना : मुलावेमें डालना, झूठा बढावा देना ।
 चगुलमें फँसना : वशमें होना ।
 चट कर जाना : सब हड़प जाना ।
 चाँदीका जूता लगाना : धूस देना ।

- चादरसे बाहर पैर फैलाना : सीमा या शक्तिसे बाहर काम करना ।
 चार चाँद लगाना : चौगुनी सुन्दरता बढ़ाना ।
 चिकना घडा होना : निर्लज्ज होना ।
 चिकने घडेपर पानी पडना : कोई प्रभाव न पड़ना ।
 चिकनी-चुपडी बातें करना : बनावटी या चाटुकारी-भरी बातें करना ।
 चारो शाने (खाने) चित होना : हक्का-बक्का होना, परास्त होना ।
 चिट्टे (चट्टे-बट्टे) लडाना : भगडा लगाना ।
 चित्तसे उतरना : विरक्ति होना ।
 चुटकियोमें उडाना कुछ न समझना, मूर्ख बनाना ।
 चुटिया हाथमें होना . अपने वशमें होना ।
 चोलीदामनका साथ होना : घनिष्ठता होना ।
 चौथका चाँद होना कलक लगाना ।
 छक्के छुडाना परास्त करना, तग करना ।
 छठीका दूध याद आना : भारी सकटमें पडना ।
 छातीपर मूँग या कोदो दरना : बहुत कष्ट देना, ईर्ष्या बढ़ाना ।
 छातीपर पत्थर रखना : हृदय कडा करना ।
 छातीपर सोंप लोटना दुःख होना, दाह होना ।
 छींकते नाक काटना : थोडी बातपर चिढना या दड देना ।
 जलेपर नमक छिडकना : दुखीको और दुखी करना ।
 जानपर खेलना : प्राण संकटमें डालकर काम करना ।
 जीती मक्खी निगलना : सरासर बेईमानी करना ।
 जीते जी मर जाना : मृत्युसे भी अधिक कष्ट भोगना ।
 जी फडक उठना : चित्त प्रसन्न होना ।
 जी भर जाना : सतुष्ट हो जाना ।
 जीभ पकड़ना : बोलने न देना ।
 जीभ खींचना : कडा दड देना ।
 जूतियों चटकाते फिरना : मारे-मारे फिरना ।

- जूती चाटना ~~चाटु~~कारी करना ।
 जौहर खुलना : गुण, (व्यग्यमे) भेद या पाप प्रकट होना ।
 भख मारना : स्खमय नष्ट करना ।
 भौंसेमे आना : धोखेमे आना ।
 झाड़ू फेरना स्खव नष्ट करना ।
 टटा खडा करना : भगडा आरम्भ करना ।
 टकासा मुँह लेकर रह जाना : लज्जित होकर रह जाना ।
 टट्टीकी ओटमे शिकार खेलना छिपकर चाल चलना ।
 टससे मस न होना : तनिक भी न खिसकना या सुनना ।
 टाय-टाय-फिस होना बकवाद बहुत पर फल कुछ होना ।
 टाटमे पाटका बखिया लगाना : बेमेलका साज सजाना ।
 टुकडा मॉगना : भीख मॉगना ।
 टेढ़ी आँखसे देखना : क्रोधसे देखना ।
 ठिकाने लगना समाप्त होना, धन्धा लगना ।
 ठेंगा दिखाना : छुरे ढगसे अस्वीकार करना ।
 ठोकर खाना मारे मारे फिरना ।
 डक्की चोट कहना : खुल्लमखुल्ला कहना ।
 डाढी होना (पेटमें) छोटी अवस्थामे बडोकी सी बात करना ।
 डेढ चावलकी खिचडी पकाना : अपनी बात सबसे अलग रखना ।
 ढेर करना : मारकर गिरा देना ।
 ढेर हो जाना : जीता न बचना ।
 तंग होना (हाथ) : धन-कष्ट होना ।
 तहतक पहुँचना : वास्तविक बात जान लेना ।
 तालू चटकना : स्त्रिमे बहुत गर्मी जान पड़ना ।
 ताव दिखाना : रौब (अधिकार) जमाना ।
 ताव देना (मूँछोंपर) : अभिमान करना, हर्षसे गर्व दिखाना ।
 तिनका दाँतोसे पचकड़ना : गिड़गिड़ाना ।

- तिनका तोड़ना बलैया लेना ।
 तिल धरनेकी जगह न होना : बहुत भीड़ होना ।
 तीन तेरह करना नष्ट-भ्रष्ट करना ।
 तीन-पाँच करना : निरर्थक बकवाद करना ।
 तूती बोलना : प्रभाव होना ।
 तेलीका बैल होना : सदा काममें लगा रहना ।
 दलदलमें फँसना : कठिनाईमें पड़ना ।
 दाँत उखाड़ना : कठोर दंड देना ।
 दाँत खट्टे करना : परास्त करना ।
 दालमें काला होना : कुछ भेदकी बात होना ।
 दिन फिरना : अच्छा समय आना ।
 दीवाला निकलना आर्थिक स्थिति बिगड़ जाना ।
 दूजका चौद होना : बहुत दिनोपर दिखाई पड़ना ।
 दूधका दूध और पानीका पानी करना : ठीक ठीक न्याय करना ।
 दूधकी मक्खी बनाना : निकाल देना, छोड़ देना ।
 दूधके दाँत न टूटना : भोला हाना ।
 दो नावोपर पैर रखना : दोनो पक्षोंसे मिले रहना ।
 धज्जियाँ उड़ाना : किसीके सब दोष उधेड़ना, बोटी-बोटी काट डालना ।
 धरतीपर पैर न रखना अभिमान करना ।
 धुनका पक्का होना आरम्भ किए कामको पूरा करके ही छोड़ना ।
 धूल चाटना गिड़गिड़ाना ।
 नमक-मिर्च लगाना: अपनी ओरसे घटा-बढ़ाकर कहना ।
 नया गुल खिलना नई भेदभरी (बदनामी करानेवाली) बात होना ।
 नाक-भौँ सिकोड़ना चिढ़ना ।
 नाक रख लेना प्रतिष्ठा बचा लेना ।
 नाको चने चवाना अत्यन्त तग करना ।
 नानी याद आना : परास्त होना, कष्टमें पड़ना ।

नींद हराम होना सो न पाना ।
 नौ-दो ग्यारह होना धोखा देकर भाग जाना ।
 पगडी उछालना अपमानित करना, हसी उडाना ।
 पगडी उतारना : अपमानित करना ।
 पटरा कर देना सर्वनाश कर देना ।
 पत्थरपर दूब जमाना असम्भव कान करना ।
 पत्थर पसीजना • अनहोनी बान होना ।
 परदा डालना : दोष छिपाना ।
 परदा रखना : दुराव रखना, कपट रखना ।
 पाँच सवारोमे नाम गिनाना अपनेको भी बडोमे गिनना ।
 पाँचो उँगलियो घीमे होना आनन्द करना ।
 पाँचो उँगलियो बराबर न होना : सबका एक समान न होना ।
 पानी उतारना अपमानित करना ।
 पानी फिर जाना . चौपट हा जाना ।
 पानी रखना मान बचाना ।
 पार उतरना : काम पूरा कर लेना ।
 पार करना : पूरा करना ।
 पार पाना जीतना ।
 पाँच पसारना : सुखसे सोना ।
 पाँचमे बेडी पडना : झूटमे फँसना ।
 पासा पलटना : सकटमे पडना ।
 पिड छुडाना झूटसे बचना ।
 पीछे पडना : बार बार कहना या करना ।
 पीठ दिखाना : भाग खडे होना ।
 पैसेके तीन अधेले करना या मुनाना कजूस होना ।
 पौ बाहर होना : काम बन जाना ।
 प्राणोपर आ पडना : संकटमे पडना ।

फूँक-फूँककर पैर रखना . सावधानीसे काम करना ।
 फूटी आँखो न भाना : बहुत बुरा लगना ।
 फूल मूँधकर रहना : बहुत कम खाना ।
 फेरमे डालना : सकटमे डालना ।
 फेरना (हाथ) : उडा लेना ।
 बखिया उधेडना सब भेद खोलना ।
 बट्टा लगाना : बदनाम करना, कलक लगाना ।
 बट्टे-खाते लिखना रुपया न मिलनेवाला समझ लेना ।
 बहती गगामे हाथ धोना सब जिससे लाभ उठाते हो उससे लाभ
 उठाना ।
 बॉसो उछलना : बहुत प्रसन्न होना ।
 बात काटना : बातके बीच टोकना ।
 बातका बतगड करना : छोटी बातको बढाकर सकट उत्पन्न करना ।
 बात खुलना भेद खुल जाना ।
 बात बदलना : कहकर मुकरना ।
 बालकी खाल खींचना छोटे-छोटे बोष ढूँढना ।
 बाल बराबर न समझना : कुछ भी महत्त्व न देना ।
 बाल बॉका न होना . आँच न आना ।
 बाल-बाल बचना : किसी-किसी प्रकार बच जाना ।
 बावन तोले पाव रत्तीकी बात कहना . ठीक-ठीक या सत्य कहना ।
 बासी कढीमे उवाल आना असमर्थमे सामर्थ्य दिखाई पडना ।
 बीचमे पडना : मध्यस्थ होना, अपने सिर उत्तरदायित्व लेना ।
 बीडा उठाना : भार लेना ।
 बेपेदीका लोटा होना : दूसरेके कहनेपर चलना ।
 बेसिर-पैरकी बातें करना : निरर्थक बात करना ।
 भाग खडा होना : भाग जाना ।
 भाड भोकना : समय गँवाना ।

- भाडेका टट्टू होना : पैसा लेकर कुछ भी काम कर देना ।
 भीगी बिल्ली होना : डरसे बिलकुल चुप रह जाना ।
 भूत सिरपर सवार होना : क्रुद्ध होना या हठ करना ।
 मक्खीचूस होना भारी कजूस होना ।
 मनमैला करना . मनमे कपट होना ।
 मनमुटाव होना : अनवन होना ।
 माथा मारना : बहुत सोचना ।
 माथा पीटना : पछताना ।
 माथा ठनकना : आशका करना ।
 मारा-मारा फिरना : अकारथ दीनताके साथ दिन बिताना ।
 मुँहकी खाना लज्जित होना, हारना ।
 मुँह मीठा करना : कुछ देकर बशमे करना, प्रसन्न होना ।
 मुँह लेकर रह जाना : (अपनासा) लजाकर रह जाना ।
 मुँहसे फूल झड़ना : मधुर वाणी होना ।
 मूँछोपर ताव देना : अकड़ दिखाना ।
 रग उखड़ जाना : प्रभाव नष्ट हो जाना ।
 रग बदलना : स्नेह-बन्धन तोड़ना ।
 राईरत्ती करना या बनाना : सब कुछ कह डालना ।
 रुपया पानीमें फेंकना : धन नष्ट करना ।
 रोटी कमाना जीविका चलाना ।
 लँगोटिया यार होना : गहरा मित्र होना ।
 लम्बी सॉस लेना : शोकातुर होना ।
 लट्टू होना : आसक्त होना, रीझना ।
 लट्टू लिए फिरना : सदा विरोध करना ।
 लहूके घूँट पीना : क्रोध दबाकर रह जाना ।
 लाग-लपेट होना : सम्बन्ध होना ।
 लाज दोना : न इच्छा रहते हुए भी हित चाहना ।

- लाज घोलकर पी जाना : अत्यन्त निर्लज्ज हो जाना ।
 लाजसे गड़ना : अत्यन्त लज्जित होना ।
 लाजसे पानी-पानी होना : अत्यन्त लज्जित होना ।
 लात खाना : मार खाना ।
 लीप-पोत बराबर कर देना : नष्ट कर देना ।
 लीक पीटना पुरानी रीतिपर चलना ।
 लोहा लेना युद्धमें सामने लड़ना, डटकर रिंगेध करना ।
 लोहेके चने चवाना : कठिन काम करना ।
 वचन तोड़ना (छोड़ना) प्रतिज्ञाभंग करना ।
 वचन देना : प्रतिज्ञा करना ।
 वचन निभाना : अपनी बातपर दृढ़ रहना ।
 वचन बद्ध करना : प्रतिज्ञा करा लेना ।
 वचन हारना : प्रतिज्ञा करना ।
 विष उगलना : गाली देना, निन्दा करना ।
 विषका घूँट पीना : क्रोध प्रकट न करना ।
 शख वजाना दूसरेकी हानि देखकर प्रसन्न होना ।
 शरीर घुल जाना : बहुत दुर्बल हो जाना ।
 सबको एक लाठीसे हॉकना : सबसे समान व्यवहार करना ।
 सस्ते छूटना कोई काम थोड़े श्रम व्यय या कष्टसे हो जाना ।
 स्वाहा करना नष्ट करना ।
 सोंप सँघना : सन्न रह जाना ।
 सोंसतक न लेना : चुप लगा जाना, न बताना ।
 सात-पाँच करना : छल-कपट या बहाना करना ।
 सिर उठाना : विद्रोह करना, अनधिकार चेष्टा करना ।
 सिर ओखलीमे देना : जान बूझकर विपत्ति मोल लेना ।
 सिर खाना : बकवाद करके जी उबाना ।
 सिरके बल चलना : आदरके साथ किसीके पास जाना ।

- सिर खपाना : किसी काममें बहुत परिश्रम करना ।
 सिर चढ़ाना : अनावश्यक महत्त्व देना ।
 सिर चाटना . निरर्थक बकवाद करना ।
 सिर देना . प्राण देना ।
 सिर थामके बैठ रहना . शोकसे अविभूत होना ।
 सिरपर रखना : सम्मान करना ।
 सिर मुड़ाते ही ओले पड़ना : आरम्भमें ही काम बिगड़ना ।
 सिरसे बोझ उतरना . झुझट दूर होना ।
 सीधे मुँह बात न करना . अभिमान करना ।
 सूखे खेत लहलहाना : अच्छे दिन आना ।
 सूरजको दीपक दिखाना : प्रसिद्ध व्यक्तिका परिचय देना ।
 भूरजपर थूकना (यूल फेंकना) : सज्जनपर लाञ्छन लगाना ।
 हड़प कर जाना : कुछ लेकर फिर न देना ।
 हरा हो जाना : प्रसन्न हो जाना ।
 हाथके तोते उड़ जाना . अचानक विपत्तिसे स्तब्ध हो जाना ।
 हाथ धोके पीछे पड़ना . तग करते रहना ।
 हाथ धो बैठना : निराश होना ।
 हाथपर हाथ धरकर बैठना . बेकार रहना ।
 हाथ पकड़ना . रोकना, सहायता करना ।
 हाथ रीते होना : बेकार होना ।
 हाथ बटाना : सहायता देना ।
 हाथ-पाँव मारना : अत्यन्त प्रयत्न करना ।
 हाथ फैलाना . माँगनेके लिये हाथ पसारना ।
 हाथ रोकना : कम व्यय करना ।
 हाथ लगाना (मारना) : सहायता या स्वीकृति देना, बड़ना ।
 हाथ साफ करना : हड़प लेना, उठा ले जाना ।
 हाथापाई होना : झगड़ा होना ।

लोकोक्ति या कहावत

किसी विशेष घटनाके फलस्वरूप किसी कविकी कोई उक्ति, या मानव-जीवनकी विशिष्ट घटना अथवा व्यवहारका समाधान, समर्थन या परिहार करनेके लिये कही हुई कोई उक्ति ऐसी सटीक बैठ जाती है कि वह एक कानसे दूसरे कान और एक मुँहसे दूसरे मुँहमें पहुँचकर लोकजिह्वापर ऐसी सध जाती है कि जब-जब उस प्रकारकी परिस्थिति उत्पन्न या उपस्थित होती है तब-तब लोग उसका प्रयोग करते रहते हैं। ये ही उक्तियाँ, लोकोक्ति या कहावत बन जाती हैं। किसी राधा नामकी नर्तकीने न नाचनेका बहाना बनानेके लिये कभी कह दिया होगा कि मैं 'नाचने लगूँगी तो चारो ओर इतने अधिक लूको (मशालो) या तैलदीपोका प्रकाश होना चाहिए कि उसके लिये नौ मन तेल लगेगा और जबतक इतना तेल न जुट जायगा तबतक मैं नहीं नाचूँगी।' न नौ मन तेल जुट पाया और न राधा नाची। अतः जहाँ कहीं कोई किसी कार्यके लिये समर्थ होनेपर भी ऐसा अड गा लगा दे कि उसका पूरा होना सम्भव न हो वहाँ लोग कह देते हैं—न नौ मन तेल होगा न राधा नाचेगी। यह वाक्य अब लोकोक्ति बन गया।

हिन्दीकी कुछ प्रचलित लोकोक्तियाँ अथ-सहित यहाँ दी जा रही हैं—
अडा सिखावे बच्चेको चीं चीं मत कर : जब कोई छोटा बड़ेको उपदेश दे।

अन्धा क्या चाहे दो आँखें जिस वस्तुकी आवश्यकता हो, वही वस्तु मिल जानेपर।

अन्धी पीसे कुत्ता खाय . जब मनुष्य अपने उपार्जित धनको रखनेकी व्यवस्था न कर सके और दूसरे उस धनको भोग करें।

अन्धे आगे रोना अपने दीदे खोना : जब कोई किसीको अपना दुःख सुनावे और सुननेवाला उसपर ध्यान न दे।

अन्धेको आरसी . जब किसीको ऐसी वस्तु दी जाय जो उसके काम न आवे ।

अन्धेने चोर पकड़ा दौड़ियो मियों लँगडे : ऐसी असम्भव बातपर जहाँ कार्य-कर्ता और उसके सहायक दोनो ही असमर्थ हो ।

अन्धोने गाँव मारा दौड़ियो बे लगडो : असम्भव बातपर ।

अनेला चना भाड नहीं फोड सकता : अकेला व्यक्ति भारी काम नहीं कर सकता ।

अच्छे घर बयाना दिया : अपनेसे अधिक शक्तिशालीसे उलझनेपर ।

अढाई हाथकी ककडी नो हाथका बीज बेमेल बात पर ।

अधजल गगरी छलकत जाय : ओछे आदमीके इतरानेपर ।

अपना-अपना धोलो—अपना अपना पियो : जब किसी समाज या कुटुम्बके आदमी मिल-जुलकर न रहे अथवा एक साथ काम न करके अलग-अलग बर्ताव करे ।

अपना ढेढर न देखे दूसरेकी फुल्ली निहारे : अपना बड़ा दोष न देखकर दूसरेके छोटे दोषका बखान करनेपर ।

अपना पैसा खोटा तो परखवैयेका क्या दोष : उस बाहरवालेपर जो आपसमे बिगाड करा दे ।

अपना मरन जगतकी हँसी : असावधानीपर ।

अपना माल अपनी छाती तले अपनी वस्तु अपनी ही सुरक्षामे रखनी ठीक है ।

अपना-सा मुँह लेकर रह गए : जब कोई आदमी अपनी बातपर परास्त हो जाता है ।

अपना ही राग अलापते हैं : जब कोई अपनी ही कहे, दूसरेकी न सुने ।

अपनी-अपनी डकली अपना-अपना राग : जब कोई नियम न मानकर सब अपनी मनमानी करें ।

अपनी करनी पार उतरनी : अपने कर्मका फल आप ही भोगना पड़ता है ।

अपनी नाक कटाकर दूसरेका असगुन मानना जब दूसरेकी हानि करनेके लिये कोई अपनी भी हानि कर डाले ।

अपने दहीको कोई खट्टा नहीं कहता : अपनी वस्तुको कोई बुरा नहीं कहता ।

अपने पाँव कुल्हाड़ी मारना : अपनी हानि आप ही करना ।

अपने पूत कुँआरे फिरे, पड़ोसिनके फेरे : जब कोई अपने घरकी भलाई न देखकर दूसरेकी भलाई करता फिरे ।

अपने मरे बिना स्वर्ग नहीं दीखता : बिना अपने किए काम नहीं होता ।

अपने हाथसे अपने पेटमें छुरी नहीं मारी जाती : अपना हानि आप नहीं की जाती ।

अब तो पत्थरके तले हाथ दबा है : जब कोई किसीके फन्देमें फँस जाय या किसीका द्रव्य किसीके पास रह जाय ।

अब पछताए होत क्या, चिड़िया चुग गई खेत . समय निकल जानेपर पछताना व्यर्थ है ।

अभी तो तुम्हारे दूधके दाँत भी नहीं टूटे हैं : जब कोई लड़का बड़प्पनकी बात करे ।

अभी दिल्ली दूर है . जब थोड़ा ही काम करके समझ ले कि मैंने सब काम कर लिया ।

अरहरकी टट्टी गुजराती ताला : जब कम मूल्यकी वस्तुके लिये अधिक सावधानी बरती जाय ।

अला बला बन्दरके सिर : दुर्बलके सिर दोष मढ़ना ।

अशर्कियों लुटें ओर कोयलोपर छाप : आवश्यक अवसरपर व्यय

न करके अनावश्यक अवसरपर धन व्यय करनेवालेपर ।

आँख कानसे चार अगुलका अन्तर है : बिना देखे विश्वास नहीं करना चाहिए ।

आँख फूटी पीर गई : जिससे बराबर कष्ट मिले उसे त्यागना ही अच्छा है ।

आँखमे फुल्ली नाम कमलनयन : नामके अनुसार गुण न होनेपर ।

आँखसे दूर तो मनसे दूर दूर रहनेपर प्रीति नहीं रहती ।

आँखका अधा नाम नयनसुख : गुणके विरुद्ध नाम होनेपर ।

आँखोका काजल चुराता है : बहुत धूर्त व्यक्तिपर ।

आँखो देखी मानूँ, कानो सुनी न मानूँ : देखी हुई बातपर विश्वास होता है सुनी बातोंपर नहीं ।

आँखोपर ठीकरी रखना : किसी बातको जानबूझकर न देखना ।

आग और बैरीको कम न समझो : इन्हे बढ़ते देर नहीं लगती ।

आगका जला आगसे ही अच्छा होता है : जैसा जिसे देखना वैसा उससे बर्ताव करना ।

आग खायगा, अगारे उगलेगा : बुरे कामका बुरा फल ।

आग लगाकर तमाशा देखना : लडाई-झगडा करा देनेवालोपर ।

आगे कुँआ पीछे खाई : जब दोनो ओर विपत्ति दिखाई दे ।

आगे नाथ न पीछे पगहा : जिसका कोई पूछनेवाला न हो ।

आज किधर चाँद निकला : जब कोई बहुत दिनोके पश्चात् मिलता है ।

आठ कनौजिए नौ चूल्हे : मतभेद होनेपर ।

आठ जुलाहे नौ हुक्के : जुलाहोकी मूर्खतापर ।

आती लक्ष्मीको लात मारना ठीक नहीं लाभ छोडना अच्छा नहीं ।

आधा तजे पडित, सरबस तजे गँवार . समय पडनेपर बुद्धिमान थोड़ा व्यय करके शेष बचा लेता है ।

आधे गाँव दीवाली, आधे गाँव फाग : जहाँ आपसमे मेल नहीं होता ।

आप डूबे तो जग डूबा . जब अपनी ही हानि हो तो दूसरेकी हानिपर क्या विचार ।

आमके आम गुठलीके दाम : किसी वस्तु या काममें दुहरा लाभ ।

आम खाने है या पेड गिनने है ? : जब कोई वास्तविक वान न करेके व्यर्थकी बातें करे ।

आए थे हरिभजनको ओटन लगे कपास . जिस कामके लिये जाय वह न करके दूसरे ही काममें फँस जाना ।

आशा मरे निराशा जिए : आशामें असन्तोष ओर निराशामें सन्तोष होता है ।

इतना नफा खाओ जितना आटेमें नून : बहुत लाभके फेरमें नहीं पडना चाहिए ।

इधरके रहे न उधरके जब दोनो ओरसे हानि हो ।

इधर गिरूँ तो कुँआ, उधर गिरूँ तो खाई : असमजसमें पडनेपर या आत्मीयोमें भगड़ा होनेपर ।

इनकी नाकपर क्रोध रक्खा ही रहता है : जिसको बात-बातपर क्रोध आ जाय ।

इन तिलो तेल नहीं निकलता : यहाँ कुछ मिलनेकी आशा नहीं ।

इस हाथ देना उस हाथ लेना : तत्काल फल मिलना ।

ईटका घर मिट्टी करना : बना-बनाया काम बिगाडना ।

ईटकी देवी, भोंवेका प्रसाद : जैसा मनुष्य वैसा व्यवहार ।

उकतानी कुम्हारी नहसे मिट्टी खोदे : बहुत दु खकी अवस्थामें धैर्य नहीं होता ।

उगले तो अधा निगले तो कोढ़ी : जब दोनो ओर कठिनाई हो ।

उठते लात बैठते घूँसा बिना दोषके दोष निकालकर मरम्मत करना ।

उठाऊका माल बटाऊमें जाय : बिना परिश्रमके मिला माल यो ही नष्ट हो जाता है ।

उडती चिडिया परखते है : देखते ही पहचान जाते है ।

उड़तेके पर काटते है : बहुत धूर्तको ।

उतावला सो बावला, धीरा सो गम्भीरा : गभीरतापूर्वक काम करनेसे सफलता मिलती है ।

उवार खाना फूस तापना बराबर है : बहुत दिनतक न चलनेकी स्थितिपर ।

उवार खाए बैठे है : तैयार बैठे है ।

उलटा चोर कोतवालको डोंटै : जब कोई मनुष्य अपराध करके उलटे उसीको डोंटे जिसका काम बिगड़ा हो ।

उलटी अँतडी गलेमे आई : सुलभनेके बदले काम उलभ जाना ।

उलटी गंगा पहाडको चली : असम्भव घटना होना ।

उसकी टोंग उसीके गले : अपनी ही करनीसे विपत्तिमे फँसना ।

ऊँची दूकान फीका पकवान : जहाँ केवल दिखावटी काम हो ।

ऊँटे ऊँट केदारा गावै : जब दो मूर्ख एक-सम्मत न होकर अपना ही राग अलापें ।

ऊँटकी चोरी और भुके-भुके : बड़ा पाप छिपता नहीं ।

ऊँटके गलेमे बिल्ली : किसी काममे ऐसा अड़ गा लगाना कि न हो सके ।

ऊँटके मुँहमे जीरा : बहुत खानेवालेको थोड़ी-सी वस्तु देना ।

ऊँटको दगते देख मेढकीने भी टोंग फैलाई : जब कोई छोटा आदमी बड़े आदमीका अनुकरण करे ।

ऊँट-घोडे बहे जायँ, गदहा बहे कित्ता पानी : जब कोई काम सामर्थ्यवान् पुरुष न कर सके और असमर्थ उसे करनेके लिये साहस दिखावे ।

ऊँट चढेपर कूकुर काटे : दुर्भाग्य, आनेपर असम्भव विपत्तियोमे फँसना ।

एक और एक ग्यारह होते है : सघमे बड़ी शक्ति है ।

एक तो करेला कड़ुआ, दूसरे नीम चढा : एक तो स्वभाव ही ही बुरा दूसरे कुसगतमे पडना ।

एक थैलीके चट्टे-बट्टे : जहाँ सब एक ही प्रकारके हो ।

एक पथ दो काज . एक कामसे हाथ लगानेसे दूसरा भी सफल होना ।
एक पापी सारी नावको ले डुबोता है : एक मनुष्य नीच काम करे
तो घरभरको नीचा देखना पड़ता है ।

एक मछली सारे जलको गदा करती है : घर या सगतका एक
मनुष्य भी बदनाम होता है तो सबकी बदनामी हो जाती है ।

एक म्यानमे दो तलवारें नहीं रहती : एक उद्देश्यवाले दो व्यक्तियोंका
साथ नहीं हो सकता ।

एक हाथसे ताली नहीं बजती : जब दो मनुष्य आपसमे झगड़ा
करते हो और उनमेसे एक अपनेको निर्दोष बतावे ।

ऐसे गण जैसे गदहेके सिरसे सींग : पूर्णतः लुप्त हो जाना ।

ओछेकी प्रीत, बालकी भीत नीचकी दोस्ती टिकाऊ नहीं होती ।

ओठ (ओस)-चाटे प्यास नहीं बुझती . थोड़ी वस्तु मिलनेसे तृप्ति
नहीं होती ।

कनौडी घिल्ली चूहोसे कान कटावे : जब बलवान्को निर्बलसे
दबना पड़े ।

कभी गाड़ी नावपर, कभी नाव गाड़ीपर : समय पड़नेपर एक
दूसरेकी सहायता करनी ही पड़ती है ।

कमली ही नहीं छोड़ती . जब कोई मनुष्य या काम ऐसा पीछे लग
जाय कि छोड़नेपर भी न छूटे ।

कमरमे लँगोटी, नाम पीताम्बरदास गुण अथवा सामर्थ्यके
विरुद्ध नाम ।

करनबकी विद्या है : कोई गुण अभ्याससे ही आता है ।

करमहीन खेती करे बैल मरे या सूखा परे कर्महीनके किए कोई
काम सिद्ध नहीं होता ।

करे दाढीवाला, पकड़ा जाय मूछोवाला : अपराध कोई करे, दंड
किसीको मिले ।

कहै खेतकी सुनै खलिहानकी : बात कुछ कही जाय, सुने कुछ ।

कहेसे कुम्हार गधेपर नहीं चढ़ता जब मनुष्य अपने मनसे काम भले ही करे पर कहनेसे न करे ।

कहेसे कोई कुँएमे नहीं गिरता : कहनेसे कोई अपनेको सकटमे नहीं डालता ।

कागजकी नाव नहीं चलती . बेईमानीका काम अधिक दिन नहीं टिकता ।

काजल कजलौटी और फूलोका हार : जब कुरूप स्त्री या व्यक्ति शृंगार करे ।

काठका घोडा नहीं चलता . निकम्मा आदमी काम नहीं कर सकता ।

कान छिदाय सो गुड खाय . जो कष्ट उठाएगा उसीको सुख मिलेगा ।

कामको काम सिखाता है : अभ्याससे ही काम आता है ।

काम प्यारा है चाम नहीं : जब कोई नौकर इच्छानुसार काम नहीं करता ।

काले कोसो बहुत दूर ।

किसीका लडका, कोई मन्नत माने : अनधिकार चेष्टापर ।

किसीका घर जले, कोई तापे दूसरेकी विपत्तिसे लाभ उठानेपर ।

कुछ खोके ही सीखते है : बिना ठोकर खाए समझ नहीं आती ।

कुत्ता घास खाय तो सभी पाल लें : व्यय न हो तो सभी विलास करें ।

कुत्तेके भोकनेसे हाथी नहीं डरते . बड़े लोग ओछोके तानेसे नहीं डरते ।

कोई मरे कोई मलार गावे : दूसरेकी विपत्तिपर हँसना ।

कोठेवाला रोवे, छप्परवाला सोवे : वनीकी अपेक्षा निर्धन अधिक निश्चित होता है ।

कोयलेकी दलालीमे हाथ-मुँह काली : बुरी सगतसे बुराई ही मिलती है ।

कौड़ीके तीन : बहुत सस्ता निरर्थक ।

कौन-सी चक्कीका पिसा खाता है : बहुत मोटेके लिये ।

क्या गोमतीका पानी पिया है ? : बहुत मुकुमार व्यक्तिको, विशेषतः लखनऊवालोको ।

क्या भक्खीने छींक दिया ? : जब कोई काम करते-करते सहसा छोड़ दे ।

क्या हाथ पैरोमें मेहदी लगी है ? : आलसी मनुष्यको ।

खरबूजेको देखकर खरबूजा रंग पकड़ता है : देखा-देखी व्यवहार या व्यसन बढ़ाना ।

खरी मजूरी चोखा काम : नगद दाम देकर अच्छा काम होता है ।

खलीलखॉ फाख्ता उड़ाते थे : अनहोनी बात सदा नहीं होती ।

खॉडकी रोटी, जहाँ तोड़ो वहाँ मोठी : बढ़िया वस्तुपर ।

खाता भी जाय बर्ता (गुराता) भी जाय : खाना और बुराई करना ।

खानेके दाँत और, दिखानेके और : कगटी मनुष्यपर ।

खायँ चने, कहे खुट्टियों : लखनऊवालोपर व्यंग्य ।

खायँ घीसे नहीं जायँ जीसे . चटोरे मनुष्यको ।

खिसियानी बिल्ली खम्भा नोचे : लज्जित होकर क्रोध दिखाना ।

खुदा लड़नेकी रात दे, बिछुड़नेका दिन न दे : साथ रहकर लड़ाई अच्छी, वियोग होनेपर सुख नहीं अच्छा ।

खूँटेके बल बछड़ा कूदे : मालिकके बलपर नौकर अभिमान करते हैं ।

खोटा बेटा और खोटा पैसा भी समयपर काम आ जाता है : किसी वस्तुको बेकार नहीं फेंकना चाहिए ।

खोदा पहाड़ निकली चुहिया . बहुत परिश्रम करके साधारण लाभ ।

गगा गए गगादास, जमुना गए जमुनादास : जहाँ जाय वैसी बात कहना ।

गँजेडी (सुल्फैया) यार किसके, दम लगाए खिसके : स्वार्थी मनुष्यपर ।

गधा धोएसे बछड़ा नहीं होता : प्रकृति नहीं बदलती ।

गधेके खिलाए न पाप न पुण्य कृतघ्नके साथ भलाई करना व्यर्थ है।
गधेसे हल चले तो बैल कौन ले : मूर्खोंसे काम हो तो विद्वानोको
कौन पूछे ।

गया मर्द जिन खाई खटाई, गई नारि जिन खाई मिठाई : खटाई
खानेसे पुरुष और मिठाई खानेसे स्त्री बिगड़ जाती है ।

गए रोज़ा छुडाने, नमाज गले पड़ी : सुखके लिये जानेपर दुःख मिले ।

गले पड़ी ढोल बजाए सिद्ध : बिपदा आनेपर मेलनी ही पड़ती है ।

गाँठमे पैसा नहीं, बाँकीपुरकी सैर : झूठे मनोरथ करना ।

गुड़ खाय गुलगुलोसे छी-छी : बनावटी छुआछूत करना ।

गुड़ न दे गुड़की-सी बात करे : लाभ न करे फिर भी मधुर तो बोले ।

गुरु गुड़ ही रहे चेले चीनी हो गए : गुरुसे चेले बढ़ जानेपर ।

गूँगेका गुड़, न खट्टा न मीठा : जब किसी बातका भेद न जाना
जा सके ।

गोदमे लडका शहरमे ढिंढोरा : पास रहते हुए भी उसके लिये
पूछताछ करना ।

ग्वालिन अपने दहीको खट्टा नहीं बताती : अपनी वस्तुको कोई
बुरा नहीं कहता ।

घड़ीमे घर जले नौ घड़ी भद्रा : समय पड़नेपर टालमटोल करना ।

घमड़ीका सिर नीचा : अभिमानीका पतन होता है ।

घर आए कुत्तेको भी नहीं निकालते . आए हुए शत्रुका भी स्वागत
करना चाहिए ।

घरकी बिल्ली घरमे ही शिकार : जब घरका आदमी ही घरवालोको
धोखा दे ।

घरकी मुरगी दाल बराबर : घरकी वस्तुका आदर नहीं होता ।

घरका जोगी जोगना आन गाँवका सिद्ध : घरमे आदर नहीं होता ।

घर-घर मटियाले चूल्हे : सब घरकी एक सी दशा है ।

घरफूँक तमाशा देखना : अपना धन नष्ट करके राग-रग मनाना ।

घरमे चूहे डड पेलते हैं : उपवासकी स्थिति ।

घरमे दिया जलाकर मसजिदमे जलाओ : अपना काम पहले देखकर तब बाहरका करना ।

घायलकी गति घायल जाने : जिसपर बीतती है वही जानता है ।

चट मँगनी पट ब्याह : हडबडीमे काम करना ।

चमगीदडोके घर मेहमान आए, आओ मियो लटको : जैसी संगत करोगे वैसा भोगोगे ।

चमडी जाय पर दमडी न जाय : कजसपर ।

चार दिनोंकी चोदनी, फेर अँधेरी रात : सदा एक-सा समय नहीं बीतता ।

चिडियाकी जान गई खानेवालेको स्वाद न आया : बहुत कष्ट उठानेपर भी प्रशंसा न होना ।

जलमे रहकर मगरसे बैर : जहाँ नौकरी करे वहाँ भगड़ा न करे ।

जहाँ चार बासन होंगे वहाँ खडकेंगे ही : जहाँ चार आदमी होंगे वहाँ भगड़ा होगा ही ।

जहाँ जाय भूखा, वहाँ पडे सूखा : जब विपत्ति आती है तो सभी स्थानोपर आती है ।

जहाँ मुर्गा नहीं होता वहाँ क्या सबेरा नहीं होता ? : किसीके बिना किसीका काम नहीं रुकता ।

जाके हाथ डोई, वाका सब कोई : सब स्वार्थके सगे हैं ।

जागेगा सो पावेगा, सोवेगा सो खोवेगा : कर्मठको ही सफलता मिलती है, आलसीको नहीं ।

जान न पहचान, बड़ी बी सलाम : बिना पहचानके सम्बन्ध जोड़नेपर ।

जान बची लाखो पाए : किसी बडे सकटसे बचनेपर ।

जान-बूझकर कुँएमे ढकेलना (गिरना) : दूसरेको कष्टमे डालना, स्वयं भ्रष्टमे फँसना ।

जानि न जाय निशाचर माया कपटी या धूर्त मनुष्यपर ।
 जाही बिधि राखै राम, वाही बिधि रहिए : दूसरेको धैर्य देनेके लिये ।
 जितना छानो उतना ही किरकिरा : जितना जॉचोगे उतने ही
 दोष निकलेंगे ।

जितना गुड डालोगे उतना ही मीठा होगा : जितना अधिक व्यय
 करोगे उतना ही अच्छा फल मिलेगा ।

जितने मुँह उतनी बातें : किवदन्ती-पर ।

जिन ढूँढा तिन पाइयों परिश्रम करनेसे फल मिलता है ।

जिसकी बँदरी वही नचावे : जिसका काम वही ठीक करना है ।

जिसकी लाठी उसकी भैंस : बलवाला सब काम करा लेता है ।

जिसके लिये चोरी करे वही कहै चोर जिसकी भलाई करै वही
 दोष निकाले ।

जिसके सिर पडती है वही जानता है कष्ट पानेवाला ही उसकी
 कठिनाइयोको समझता है ।

जिस डालीपर बैठे उसीको काटे : कृतघ्न व्यक्तिपर ।

जिसने लगाई वही बुझावेगा जिसने काम छेडा वही पूरा करेगा ।

जिसने शालिग्राम भून डाले, उसे बैगन भूनते क्या देर जो बड़ा
 पाप कर डाले उसे छोटा पाप करते क्या देर ।

जिस बर्तन (हॉडी) में खाना उसीमें छेद करना कृतघ्न मनुष्यपर ।

जिसे पिया चाहे वही सोहागिन, क्या सौधरी क्या गोरो : स्वामीकी
 कृपा जिसपर हो वही सुखी रहता है ।

जीती मक्खी नहीं निगली जाती : जान-बूझकर आपत्ति नहीं मोल
 ली जाती ।

चूहेके डरसे गुदडी नहीं फेंकी जाती : साधारण कष्टके भयसे काम
 नहीं छोड़ा जाता ।

जैसी देखे गाँवकी रीत, वैसी करै लोगसे प्रीत : जहाँ रहै वहाँका-
 सा ही आचरण करना चाहिए ।

जैसा देस वैसा भेस : जहाँ रहे वैसा ही आचरण करना चाहिए ।

जैसी नीयत वैसी वरकन : मनुष्यकी वृत्ति अच्छी हो तो लाभ होता है ।

जैसी गजी देवी वैसे ऊत पुजारी : जैसेको तैसेका सम्बन्ध मिलता है ।

जैसेको तैसा : जो जैसा करे उसके साथ वैसा व्यवहार करे ।

जैसे सौपनाथ वैसे नागनाथ : दोनो एकसे ।

जो गरजते हैं सो बरसते नहीं : डींग हॉकनेवाले कुछ नहीं करते ।

जोगी जोगी लडे खप्परोकी हानि : बडोकी लडाईमे छोडोकी हानि होती है ।

जो दूसरेके लिये कुआँ खोदे उसके लिये खाई तैयार : जो दूसरेका बुरा करे उसका बुरा होता है ।

जो बोले सो घीको जाय : जो परामर्श दे वही कार्य पूरा करे ।

जो सिर उठाकर चलेगा सो ठोकर खायगा : घमडीका सिर नीचा ।

जोहरको जोहरी पहचानता है : गुणीको गुणी पहचानता है ।

भगडेकी तीन जड, जन जमीन जर : स्त्री, भूमि और धनके लिये भगड़ा होता है ।

भूठके पाँव नहीं होते : भूठकी पोल शीघ्र खुल जाती है ।

भूठेका मुँह काला : भूठा सदा मुँहकी खाता है ।

टकासा जवाब देना : स्पष्ट अस्वीकार करना ।

टकेका सारा खेल है : सब पैसेके बलपर है ।

टट्टीकी ओट शिकार : छिपकर बुरा काम करना ।

टाटका लँगोटा नवाबसे यारी : छोटा होकर बडोसे मेल करनेका दम भरे ।

टेढी खीर है : कठिन काम ।

ठनठन मदनगोपाल : दरिद्र होना ।

ठगाए बिना ठाकुर नहीं होता : बिना कष्ट पाए अनुभव नहीं होता ।

ठठेरे ठठेरे बदलौवल : एक व्यवसायवाले दूसरेको चकमा नहीं दे सकते ।

डाइन भी दस घर छोड़कर खाती है : दुष्ट भी अपने पड़ोसीका ध्यान रखते हैं ।

डूबतेको तिनकेका सहारा : विपत्तिमें पड़े हुएको थोड़ा सहारा भी बहुत होता है ।

डेढ पाव आटा पुलपर रसोई : झूठा प्रदर्शन करनेपर ।

डेढ चावलकी खिचड़ी पकाना : सबसे निराली चाल चलना ।

ढपोरसख : बहुत झूठा ।

ढाकके तीन पात : सदा एक सी दशा रहना ।

ढोलमे पोल : बाहर बहुत टीमटाम पर भीतर कुछ नहीं ।

तडकेका भूला सोंभको आ जाय तो भूला नहीं कहाता : देरसे भी बुद्धिमानकी काम करना ठीक होता है ।

तनको कपडा न पेटको रोटी : अत्यन्त दरिद्र ।

तनपर नहीं लत्ता, पान खाय अलबत्ता : अपने सामर्थ्यसे बाहर काम करना ।

तन सुखी तो मन सुखी शरीर सुखी होनेपर ही सब काम अच्छा लगता है ।

तलेका सोंस तले और ऊपरका ऊपर रह जाना : बुरा समाचार सुनकर सन्न रह जाना ।

तवे परकी बूँद : शीघ्र नष्ट हो जानेवाली वस्तु ।

तबेलेकी बला बन्दरके सिर एककी बुराई दूसरेके सिर मढ़ना ।

तत्ते दूध बिलार नाचै : प्रलोभनकी वस्तु और अपनी रक्षा दोनो देखकर आगा-पीछा करना ।

ताली दोनो हाथ बजती है : झगडा दोनो पक्षोकी ओरसे किए ढ्ही होता है ।

तिनकेकी ओट पहाड़ : थोड़े सहारेसे भी बड़ा काम हो जाता है ।

तीन बुलाए तेरह आए दे दालमे पानी : आवश्यकतासे अधिक
भीड़ बढ जानेपर सामग्रीकी अच्छाईपर ध्यान नहीं दिया जाता ।

तीनमे न तेरहमे : किसी गिनतीमे भी न हो ।

तीन लोकसे मथुरा न्यारी : निराला काम करना ।

तीर नहीं तो तुक्का ही सही : कार्य हो जाय तो भी अच्छा, न हो
तो भी अच्छा ।

तुम्हारे मुँहमे घी-शक्कर : अच्छा समाचार सुनानेपर ।

तुरत दान भद्दा कल्याण : जो देना हो सो तत्काल दे देना चाहिए ।

तुलसीके पत्तेमे कौन छोटा कोन बड़ा : सब समान है ।

तू गधी कुम्हारकी तुम्हे रामसे क्या काम : बिना बातके टाँग
अडानेवालेके लिये ।

तू डाल-डाल मै पात-पात : तुम्हारी चाल हम सब समझते है ।

तेते पाँव पसारिए जेती लॉबी सौर : अपने सामर्थ्यमे ही काम
करना चाहिए ।

तेरा माल सो मेरा माल, मेरा माल सो हे हे : दूसरेके धनपर
दृष्टि लगानेवालेपर ।

तेल देखो तेलकी धार देखो . धैर्यके साथ विचारकर काम करना
चाहिए ।

थोथा चना बाजै घना : जो बक-बक बहुत करे पर करे कुछ नहीं ।

दबी बिल्ली चूहोसे कान कटाए : सकटमे पड़ने-पर बडोका भी
छोटोकी फवतियाँ सुननी पडती है ।

दमड़ीकी हँडिया गई, कुत्तेकी जात पहचानी गई : थोड़ी वस्तुके लिये
बेइमानी करनेपर ।

दातासे सूम भला ठावे दे जवाब : बहुत दौड़ानेकी अपेक्षा सीधे
'नहीं' कर देना अच्छा ।

दादा मरेंगे तब बैल बटेंगे : बहुत दिनकी अवधि देकर प्रतिज्ञा
करना ।

दाना न घास, खरहरा छड़ छड़ बार : आवश्यक कार्य न करके
अनावश्यक कार्य अधिक करना ।

दिल्लीके लड्डू जो खाय वह भी पछताय, जो न खाय वह भी
पछताय : किसी कामको करने न करने दोनोमे हानि ।

दिया तले अँधेरा : अधिकारीके यहाँ अधिक दोष होता है ।

दीवारके भी कान होते है कोई बात छिपी नहीं रहती ।

दीवालीका दिया चाटके आए, होलीकी जूतियाँ खाकर जायेंगे .
निकृष्ट मनुष्यपर ।

दुधारी गायकी दो लात भी भली जिससे सुख मिले उसकी दो
बात भी सहनी पडती है ।

दुविधामे दोऊ गए माया मिली न राम : दोनोसे एक भी काम
न होना ।

दूधका जला छॉछ फूँक फूँकके पीता है : एक बार हानि हो जानेपर
मनुष्य सावधान हो जाता है ।

दूरके ढोल सुहावने : दूरसे सब अच्छे लगते है ।

देसी कुतिया विदेशी बोली : अपनी बोली छोडकर विदेशी बोली
बोलना ।

दोनो हाथ लड्डू है : सब स्थितियोमे लाभ ही लाभ है ।

यन्ना सेठके नाती है : थोड़ी पूँजीमे अपनेको साहूकार समझना ।

धूपमे बाल सफेद नहीं किए है : अनुभवमे जीवन व्यतीत किया है ।

धोखेकी टट्टी : धूर्तता काम ।

धोबिन-पर बस न चले, गदहियाके कान उमेठे : बलवानको छोडकर
निर्बलको सतावे ।

धोबीका कुत्ता न घरका न घाटका : जब कोई मनुष्य किसी
कामका न हो ।

नकटीके सामने नाक पकड़ना : चिदाना ।

नदी-नाव सयोग : सहसा मिल जानेपर ।

न नौ मन तेल होगा न राधा नाचेगी : असम्भव टेक लगाकर काम करनेकी बात कहना ।

नया मुसलमान अल्ला ही अल्ला पुकारे : जो नया धर्म या मत स्वीकार करता है उसमे अधिक उत्साह होता है ।

नाईकी बरातमे जने जने ठाकुर : बहुतसे स्वाभियोका होना ।

नाक काटके दुशालेसे पोछना . हानि करके सहानुभूति दिखाना ।

नाकपर मक्खी नहीं बैठने देते : जो किसीकी कृपा नहीं लेना चाहते ।

नाकपर सुपारी तोड़ते है : चिड़चिड़ा व्यक्ति ।

नाको चने चवाना : अत्यन्त दुःख देना ।

नाच न जाने अँगन टेढा : अपना दोष छोड़कर दूसरोको दोष देना ।

नाचने निकली तो घूँघट क्या : कोई छोटा काम प्रारम्भ करके फिर लजाना नहीं चाहिए ।

नानीके आगे ननिहालकी वाते : अपनेसे अधिक जाननेवालेको ज्ञान सिखानेपर ।

निन्यानबेके फेरमे पड़ गया : कजसीके साथ धन इकट्ठा करने लगा ।

नेकी और पूछ-पूछ : भलाई करनेमे पूछना क्या ?

नौ दिन चले अढ़ाई कोस : आलस्यके साथ काम करनेवालेको ।

नौ नगद न तेरह उधार : अधिक उधारसे कम नकद अच्छा ।

नौ सौ चूहे खाकर बिल्ली हजको चली : जन्म-भर पाप करके साधु बननेका ढोंग करना ।

पचाँका कहना सिर-माथे, पर पतनाला यहीं बहेगा : हठी मनुष्यपर ।

पत्थरको जोक नहीं लगती : मूर्खको उपदेश नहीं लगता ।

पराए वनपर लक्ष्मीनारायण : दूसरेके मालपर अपना उत्सव मनाता ।

पाँचो उँगलियाँ घीमे, छठा कडाहीमे : आनन्दमग्न रहना ।

पानी पीकर जात पूछना . काम कर चुकनेपर परिणाम सोचना ।

पाव भर चुन चौबारे (पुलपर) रसोई : थोड़ी पूँजीसे बड़ा व्यापार करनेकी सोचना ।

पूतके पाँव पालनेमे ही पहचाने जाते है : लडकपनमे ही भविष्य ज्ञात हो जाता है ।

पेटमे चूहे कलाबाजी खा रहे है : अधिक भूख लग रही है ।

पैसा गठ विद्या अट : विद्या कठ कर रखनी चाहिए और पैसा सदा अपने पास रखना चाहिए ।

हटा मन और फटा दूध फिर नहीं मिलता : जब मनमे गोंठ पड़ जाय तब दूर नहीं होती ।

फिसल पडे कि हर गगा : भूलसे काम बिगाड़कर ऐसा दिखाना मानो जानबूझकर किया हो ।

बन्दर क्या जाने अदरकका स्वाद : जो गुण न पहचानता हो उसे गुणकी वस्तु देना ।

बडे मियाँ सो बडे मियाँ, छोटे मियाँ सुभानअल्ला : जहाँ छोटे-बडे सब एकसे निकम्मे स्वभाववाले हो ।

बत्तीस दाँतोमे जीभ : सकटसे घिरा हुआ ।

बद अच्छा बदनाम बुरा : बदनामीका काम नहीं करना चाहिए ।

बदलीकी छौह क्या : अस्थायी दशापर ।

बौंभ कि जान प्रसवकी पीरा जिसपर पडती है वही जानता है ।

बौह गहेकी लाज : जिसका हाथ पकड़े उसे निबाहे ।

बाप न मारी मेढकी बेटा तीरन्दाज : डींग मारनेवालेको ।

बिन माँगे मोती मिलै, माँगे मिले न भीख : जो मिलना होता है अपने आप मिलता है ।

बिना दबाए तिलमेसे भी तेल नहीं निकलता : बिना दबाए काम नहीं बनता ।

बुड़ी घोड़ी लाल लगाम : बेमेल बातपर ।

बूढ़ा तोता राम-नाम नहीं पढ़ता बुढ़ापेमें कुछ नहीं सीखा जा सकता ।

बूँदका चूका घड़े दुलकावे : समयपर लज्जास्पद काम करके पीछे अधिक हानि उठाकर लज्जा ढकनेका यत्न करनेपर ।

बूँद-बूँद करके तालाब भरता है : थोड़ा-थोड़ा करके बड़ा काम हो जाता है ।

ब्याह नहीं किया तो क्या बारात भी नहीं गए है : स्वयं कोई काम न करके दूसरोको करते तो देखा है ।

भइ गति सोंप छछूँदर केरी : जब कोई काम न करते बने, न छोड़ते बने ।

भरी थालीमें लात मारना : बना बनाया काम छोड़ देना ।

भीख माँगे और ओख दिखावे : नीच होकर अधिकार जताना ।

भूखमें किबाड पापड़ : भूखमें स्वाद-बेस्वादका विचार नहीं होता ।

भूखे भजन न होइ गोपाला : भूखमें ईश्वर-भजन भी नहीं होता ।

भेडिया-धँसान : औरोको करते देखकर वैसा ही करना ।

भैसके आगे वीन बजावे, भैस खड़ी पगुराय : मूर्खको उपदेश देना निष्फल होता है ।

भँगनी बैलके (दानकी बछिया के) दाँत नहीं देखते हैं : निःशुल्क पाई हुई वस्तुमें गुण-दोष नहीं देखा जाता ।

मक्खीचूस : कजूस ।

मक्खी छोड़ना और हाथी निगलना : पाखंडीको कहते हैं ।

मक्षिका स्थाने मक्षिका : ज्योका त्यो प्रतिलिपि करना ।

मछलीके बच्चाको तैरना कौन सिखावे : सब कुछ स्वभावसे आता है ।

मट्टीका घड़ा भी ठोक-बजाकर लेते हैं : बिना सोचे-विचारे काममें हाथ नहीं डालना चाहिए ।

मनके लड्डुओसे भूख नहीं मिटती : केवल विचार मात्रसे काम नहीं बनता ।

मन चगा तो कठौतीमे गगा : अपना हृदय शुद्ध है तो पूजा-पाठ कुछ नहीं ।

मरता क्या न करता : जब अत्याचारकी अति हो जाती है तब दुर्बल भी विरोध कर बैठता है ।

मरेको क्या मारना : निर्बलको नहीं सताना चाहिए ।

मदेकी बात और गाड़ीका पहिया आगेको ही चलता है : भले आदमी अपनी बात नहीं बदलते ।

महाजनो येन गतः स पन्था : जो अधिक लोग करें वही करना ।

मान न मान मैं तेरा मेहमान : बलपूर्वक गले पडना ।

मारके आगे भूत भागे : मारसे सब डरते हैं ।

मारतेके अगाडी, भागतेके पिछाडी : डरपोकको कहते हैं ।

मियाँकी जूती मियाँका सिर : जिसकी वस्तु हो उसीसे उसकी हानि की जाय ।

मीठा-मीठा गप, कडवा कडवा थू : लाभकी बात ग्रहण करना, हानिकी छोड़ देना ।

मीठी छुरी : कपटी ।

मुँह धो आओ : अनुचित माँग करनेपर ।

मुँहमे राम-राम बगलमे छुरी : कपटी मनुष्यपर ।

मुल्लाकी दौड़ मस्जिदतक : जिसकी कार्य करनेको शक्ति परिमित हो ।

मेढकीको भी जुकाम हुआ : छोटा होकर इतराना ।

मेरी ही बिल्ली मुझसे ही म्याऊँ : जिसका खाय उसीको डोंटे ।

मेरे बापने घी खाया मेरा हाथ सूँघो : बड़ोकी कीर्तिपर घमंड ।

म्याऊँका ठौर : कठिन काम ।

रंगमे भग होना : आनन्दमे विधन पड़ना ।

रस्सी जल गई ऐंठन नहीं गई : नष्ट होनेपर भी घमंड करना ।

राजा रुठेगा अपनी नगरी लेगा : अपनी मनस्विताके लिये सब कष्ट सहनेके लिये तैयार रहना ।

राम मिलाई जोड़ी एक अधा एक कोढ़ी : दो दुष्टोका सम्बन्ध ।

रावणका साला : अत्यन्त अत्याचारी ।

रुपएको रुपया कमाता है : पैसा लगानेसे ही पैसा आता है ।

लातोके देवता बातोसे नहीं मानते : नीच लोग बातोसे नहीं मानते ।

लाल गुदड़ीमें नहीं छिपता : सज्जन व्यक्ति बुरे वेषमें भी पहचान लिया जाता है ।

लेना एक न देना दो : किसीसे कोई सम्बन्ध नहीं ।

लेना देना साढ़े बाइस : जो मोल-तोल करनेपर भी कुछ न मोल ले ।

लेनेके देने पड गए : उलटा परिणाम हुआ ।

वह गुड नहीं जिनपर चींटे लगें : यहाँ तुम्हें कुछ नहीं मिलेगा ।

शेरोका मुँह किसने धोया है : महापुरुष स्वभावसे ही बड़े लगते हैं ।

शैतानकी नानी : कर्कशा स्त्री ।

श्रीगणेश करो : काम प्रारम्भ करो ।

सैया भए कोतवाल अब डर काहेका : जब कोई अपना मित्र या सम्बन्धी अधिकारी हो जाता है ।

सत्तर चूहे खाकर बिल्ली हजको चली : जन्मभर पाप करके अन्तमें साधुबनना ।

सब एक ही थैलीके चट्टे-बट्टे हैं : सब एकसे ही हैं ।

सब गुड गोबर हो जाना : बना बनाया काम नष्ट हो जाना ।

सब धान बाइस पसेरी : जहाँ न्याय-अन्याय, अच्छे-बुरेपर कोई विचार न हो ।

सबसे भली चुप : बहुत बोलनेसे मौन रहना अच्छा है ।

सभाकी चूकी डोमनी और ढालका चूका बन्दर बराबर हैं : अबसर चूकनेपर असफलता ही मिलती है ।

सरकारसे मिला तेल, ला पल्लेमें मेल : बडेसे मिली हुई वस्तुको आदरसे ग्रहण करना चाहिए ।

सरगसे गिरी खजूरमे अटकी : एकसे छुटकारा पाया तो दूसरा आ धमका ।

सस्ता रोवे बार-बार, महंगा रोवे एक बार : सस्ती वस्तु लेनेके बदले महंगी वस्तु एक बार ले लेनी चाहिए ।

सोंप भी अपने बिलमे सीधा ही जाता है : अपने लोगोसे कपट नहीं करना चाहिए ।

सोंपका काटा पानी नहीं मोंगता : कपटी मनुष्यका परामर्श पाकर किसीको सुख नहीं मिलता ।

सोंपका बच्चा सँपोलिया : जैसा व्यक्ति होता है उसकी सन्तान भी वैसी ही होती है ।

सोंपका मन्तर न जाने, बिलमे हाथ दे . बिना बचावका उपाय जाने सकटका काम करनेपर ।

सोंपको दूध पिलाकर पालना : दुष्ट या धूर्तको अपने साथ रखना ।

सोंप मरे, लाठी न टूटे . बिना हानि उठाए काम साध लेना ।

सारी रामायण सुनके पूछा सीता किसका बाप है : मूर्ख या असावधान व्यक्तिपर ।

सालिग्रामकी बटिया क्या छोटी क्या बड़ी : आदरणीय पुरुष सभी बराबर होते हैं ।

सावनके अधेको हरा ही हरा दिखाई देता है : अनुचित उपायसे बड़े होनेवाले लोग सबको वैसा ही समझते हैं ।

सावन हरे न भादो सूखे : सदा एकसा रहनेवाला ।

सिर तो नहीं फिरा है : पागलपनकी बातपर ।

सिर मुँडते ही ओले पडे : काम प्रारम्भ होते ही बाधा पड़ी ।

सींग कटाकर बछड़ोमे मिलना : बड़ी अवस्थाका होकर लड़क्योके साथ उठना-बैठना ।

सीतला-बाहन : गधा ।

सीधी उँगलियो धी नहीं निकलता : बिना कडाई किए काम नहीं बनता ।

सुनिए सबकी, कीजिए मनकी : बात सबकी सुने पर काम अपने मनका करे ।

सुईका भाला हो गया : छोटी सी बात बहुत बड़ गई ।

सूपके बजाएसे ऊँट नहीं भागते छोटे उपायसे बड़ोपर कुछ प्रभाव नहीं पड़ता ।

सूप बोले तो बोले चलनी भी बोले जिसमे बहत्तर छेद : जब स्वय अवगुणोसे भरा हुआ व्यक्ति भी दूसरोमे दोष निकाले ।

सेरको सवा सेर मिल गया : दुष्टको उससे बढ़कर दुष्ट मिलनेपर ।

सोता नाग जगाना : किसी बलवानसे छेड़छाड़ करना ।

सोनेमे सुगन्ध : एक गुणमें और भी गुण ।

सोनेकी कटारी पेटमे नहीं मारी जाती : प्राण सबसे अधिक प्यारा होता है ।

सोनेकी चिड़िया : धनी यजमान ।

सोनेमें सुहागा : सुन्दर सयोग ।

सोलह ड ड एकादशी : दिन भर भूखा रहना ।

सौ घड़े पानी पडना : अत्यन्त लज्जित होना ।

सौ चोट सुनारकी, एक चोट लोहारकी : जब कोई बार-बार तग करे, उसे सहसा अधिक हानि पहुँचा देना ।

सौत तो चूनकी भी बुरी कोई स्त्री सौतको नहीं सह सकती ।

सौ बातकी एक बात : तत्त्वकी बात ।

सौ सयाने एक मत : सब बुद्धिमानोकी एक सम्मति ।

हँसते देर न रोते देर : स्त्रियोके लिये ।

हरँ लगे न फिटकिरी रग चोखा आवे : बिना कुछ काम किए फल निकलना ।

हथेलीपर जान लिए फिरना : मरनेका डर न होना ।

हथेलीपर सरसो नहीं जमती : बात कहते काम नहीं हो जाता ।
 हल्दी लगे न फिटकिरी रंग चोखा आवै : बिना व्ययके काम होना ।
 होंडीमे एक चावल टटोला जाता है : एक उदाहरणसे ही परिणाम
 निकाल लिया जाता है ।

हाथ कगनको आरसी क्या ? : प्रत्यक्षको प्रमाण क्या ?
 हाथको हाथ नहीं सूझता : घना अधकार ।
 हाथीके दाँत खानेके और, दिखानेके और : दिखावटी काम करना ।
 हाथी-घाडे बहते जायँ, गधा कहे किता पानी : जिस कामको बडे न
 कर पावें उसे छोटा करने जाय ।

होनहार बिरवानके होत चीकने पात : होनहारके लक्षण पहलेसे
 दिखाई दे जाते हैं ।

सूक्ति

किसी विशेष परिस्थितिमे जब लोग उस परिस्थितिसे सबद्ध किसी
 कवि-वचनका निरन्तर प्रयोग करने लगते हैं तो वह भी लोकोक्तिके
 रूपमे ही चल निकलती है । उदाहरणके लिये, किसानपर जब कोई दैवी
 आपत्ति आती है और मनुष्य उसका परिहार करनेमे अशक्त प्रतीत
 होता है तो लोग अपनेको या उसको सान्त्वना देते हुए अपनी विवशता
 व्यक्त करनेके लिये कह देते हैं—

तुलसी जस भवितव्यता, तैसी मिलै सहाय ।

आपु न आवै ताहि पै, ताहि तहाँ लै जाय ॥

ऊपर वर्णन की हुई घटनासे सबद्ध लोकोक्तिसे इस प्रकारकी सार्व-
 भौम उक्तियोंको अलग करनेके लिये इन्हे सूक्ति कहते हैं । नीतिके सब
 दोहे और पद आदि इसी सूक्तिके अन्तर्गत ही आते हैं । यह
 समझ लेना चाहिए कि सूक्तियाँ छन्दोबद्ध होती हैं और लोकोक्तियोंके
 लिये ऐसा कोई नियम नहीं है ।

हिन्दीकी कुछ सूक्तियाँ नीचे दी जाती हैं—

अजगर करै न चाकरी, पछी करै न काम ।
 दास मलूका कइ गए, सबके दाता राम ॥ १ ॥
 अतिका भला न बरसना, अतिकी भली न धुप्प ।
 अतिका भला न बोलना, अतिकी भली न चुप्प ॥ २ ॥
 ओखें अजन दौते मजन, नित कर नित कर नित कर नित कर ।
 काने लकड़ी नाके उँगली, मत कर मत कर मत कर मत कर ॥ ३ ॥
 आग, जवासा, आगरी, चौथा गाडीवान ।
 ज्यो ज्यो चमके बीजली, त्यो त्यो तजे परान ॥ ४ ॥

[आगरी = नमकका व्यापारी]

आधी तज सारीको धावै । आधी रहै न सारी पावै ॥ ५ ॥
 आप लगावे आप बुझावै, आपहि करै बहाना ।
 आग लगा पानीको दौड़े, उसका कौन ठिकाना ॥ ६ ॥
 आए थे हरिभजनको ओटन लगे कपास ॥ ७ ॥
 आवत ही आदर नहीं, जात न लाग्यो हस्त ।
 ते दोनो भूखो मरै, पडित और गृहस्थ ॥ ८ ॥

[आदर = आदर, आर्द्रा नक्षत्र । हस्त = हथ, हस्त नक्षत्र]

आवत ही हरसै नहीं, नयनन नहीं सनेह ।
 तुलसी तहाँ न जाइए, कचन बरसै मेह ॥ ९ ॥
 उघरे अत न होहि निबाहू । कालनेमि जिमि रावन राहू ॥ १० ॥
 उडदी उडदोकी भली, रसकी आछी खीर ।
 लाज जो राखे पीवकी, साई आछी बीर ॥ ११ ॥

[बीर = ब्रौ]

उत्तम विद्या लीजिए, जदपि नीच पै होय ।
 प्रज्यो अपावन ठौरसे कचन तजत न काय ॥ १२ ॥
 ले उधार व्यवहार चलावै, छप्पर डाले ताला ।
 सालेक्रे सँग बहिनी भेजे, तीनोका मुँह काला ॥ १३ ॥

उपजहि एक संग जल माहीं । जलज जोक जिमि गुन बिलगाहीं ॥१४॥

उमा दारु-योषितकी नाई । सबहि नचावत राम गोसाई ॥१५॥

एक पानि जो बरसै स्वाती ।

कुरमिन पहनै सोनकी पाती ॥ १६ ॥

एकहि साधे सब सधे, सब साधे सब जाय ॥ १७ ॥

ओछे बडे न ह्वै सकै, लगि सतरौहैं बैन ।

दीरघ होहि न नैकहूँ, फारि निहारे नैन ॥ १८ ॥

कनक कनकते सोगुनी, मादकता अधिकाय ।

वह खाए बौरात है, यह पाए बौराय ॥ १९ ॥

करघा छोड तमाशे जाय । नाहक चोट जुलाहा खाय ॥ २० ॥

करनी करै तो क्यो डरै, करके क्यो पछताय ।

रोपै पेड बबूलका, आम कहाँसे खाय ॥ २१ ॥

करमहीन सागर गए, जहाँ रतनका ढेर ।

कर परसत घोघा भए, यही करमका फेर ॥ २२ ॥

करे बुराई सुख चहै, कैसे पावै कोय ।

रोपै पेड बबूरका, आम कहाँसे होय ॥ २३ ॥

कर्म प्रधान विश्व करि राखा ।

जो जस कीन सो तस फन चाखा ॥ २४ ॥

कलजुगमे दो भगत हैं, बैरागी औ ऊँट ।

वे तुलसी-बन काटहीं, इन किय पीपर ठूँठ ॥ २५ ॥

कहा न अबला करि सकै, कहा न सिन्धु समाय ।

कहा न पावक महँ जरै, काहि काल नहि खाय ॥ २६ ॥

कहु रहीम कैसे निभै, - बैर-केरको सग ।

वे भूमत रस आपने, उनके फाटत अग ॥ २७ ॥

कहूँ कहूँ गुन कारने, उपजत दुःख सरीर ।

मधुरी बानी बोलके, मरत पीजरे कीर ॥ २८ ॥

काबुलमे मेवा करी, ब्रजमे करी बबूल ।
 कहूँ कहूँ गोपालकी, गई चौकडी भूल ॥ २६ ॥
 काल करै सो आज कर, आज करै सो अब्ब ।
 पलमे परलै होयगी, बहुरि करोगे कब्ब ॥ ३० ॥
 कागा काको धन हरै, कोयल काको देइ ।
 मीठे वचन मुनाइके, जग अपनो करि लेइ ॥ ३१ ॥
 काजरकी कोठरीमे कैसोहू सयानो जाय ।
 एक रेख काजरकी, लागिहै पै लागिहै ॥ ३२ ॥
 काटे पै कदली फरै, कोटि जतन कर सींच ।
 बिनय न मान खगेस सुनु, डाटे पै नव नीच ॥ ३३ ॥
 फेर न हूँहै कपट सो, जो कीजै ब्यौहार ।
 जैसे हॉडी काठकी, चढै न दूजी बार ॥ ३४ ॥
 काना, याना, लाडला, तीनो हठकी खान ।
 अन्धा गूगा काँजरा, ये पूरे झैतान ॥ ३५ ॥

[याना = छोटा लड़का, काँजरा = कबी आँखवाला ।]

काने खोरे कूबरे, कुटिल कुचाली जान ॥ ३६ ॥
 काबुल गए मुगल बनि आए, बोलन लागे बानी ।
 आब-आब करि प्रान निकरिगे, सिरहे रक्खा पानी ॥ ३७ ॥
 कारज धीरे होत है, काहे होत अवीर ।
 समय पाय तरुवर फरै, केतक सींचहु नीर ॥ ३८ ॥
 का बरखा जव कृषी सुखाने । समय चूकि पुनि का पछताने ॥ ३९ ॥
 दीबो अवसरको भलो, जासो सुघरै काम ।
 खेती सूखे बरसिबो, धनको कौने काम ॥ ४० ॥
 कूँएमेकी मेढकी, करै सिधुकी बात ॥ ४१ ॥
 नसकट खटिया बतकट जोय । जौ पहिलौठी बिटिया होय ।
 पातर कृषी, बौरहा भाय । कहैं घाघ दुख कहाँ समाय ॥ ४२ ॥
 क्रोड न काहु दुख-मुखकर दाता । निज-कृत कर्म-भोग सब भ्राता ॥ ४३ ॥

कोउ नृप होहि हमैका हानी । चेरि छोंडि नहि हाउब रानी ॥ ४४ ॥

को कहि सकैं बडेन सो, देखि बडीयौ भूल ।

दीने दई गुलाबकी, इन डारनि वे फूल ॥ ४५ ॥

कोटि जतन कोऊ करै, परै न प्रकृतिहि बीच ।

नल-बल जल ऊँचो चढै, अंत नीचको नीच ॥ ४६ ॥

कोटिन दाख खवाइ मरौ, पर ऊँटहि काठ कठेरोइ भावै ॥ ४७ ॥

कोटिन रग दिखावत है, जब अगमे आवत भंग भवानी ॥ ४८ ॥

कोता गरदन, दूम दराज, कजी आँख कबूतर-बाज ।

सौमे एक, सहसमे काना, सवा लाखमे ऐचाताना ॥

ऐचाताना करे पुकार, कजेसे रहियो हुशियार ।

जाकी छाती एकन बार, सो मानो सबका सरदार ॥ ४९ ॥

कौडी कौडी जोड़िके, निधन होत धनवान ।

अच्छर-अच्छरके पढे, मूरख होत सुजान ॥ ५० ॥

खरको गग न्हाइए, तऊ न छोंडत छार ॥ ५१ ॥

खर्च बडा और पैदा थोडी । किस-पर बौधू घोडा-घोडी ॥ ५२ ॥

खर्च बडा और कम व्यापार । घरके लोग सभी सुकुमार ॥

टटिया घरमे लूका बरै । सो घर कुसल बिधाता करै ॥ ५३ ॥

खाके भटपट चलिए कोस । मरिए आप, दैवको दोस ॥ ५४ ॥

खेती करै न बनजे जाय, विद्याके बल बैठे खाय ॥ ५५ ॥

खेती, पाती, बीनती, औ घोडेका तग ।

अपने हाथ संवारिए, लाख क्यो न हो सग ॥ ५६ ॥

[पाती = चिड़ी । बीनती = प्रार्थना]

खैर, खून, खौसी, खुसी, बैर, प्रीत, मधुपान ।

रहिमन दाबे ना दबै, जानत सकल जहान ॥ ५७ ॥

गजभर लुगडी, नौ गज पूँछ ॥ ५८ ॥

गया मर्द जिन खाई खटाई । गई नारि जिन खाई मिठाई ॥ ५९ ॥

गए ऊनके लेनको, आए बाल मुँडाय ॥ ६० ॥

गरीब तेरे तीन नाम । भूठा, पाजी, बेईमान ॥ ६१ ॥

ठढा खावै, ठढा न्हावै, और ओसमे सोवै ।

उसके आगे बैठ बैठकर, बैद हसन्ता होवै ॥ ६२ ॥

गरम नहावै गरमै खावै, ओस बचाके सोवै ।

उसके घरके पिछवाडे जा, बैद बैठके रोवै ॥ ६३ ॥

गुन अवगुन जानत सब कोई । जो जेहि भाव नीक तेहि सोई ॥ ६४ ॥

गुनी-गुनी सब कोउ कहत, निगुनी गुनी न होत ।

सुन्यो कहूँ तरु अरक तें, अरक समान उदोत ॥ ६५ ॥

गुरु तो ऐसा चाहिए, ज्यों सिकलीगर होय ।

जनम-जनमका मोरचा, छिनमे डारै वोय ॥ ६६ ॥

गुरु, बैद औ ज्योतिषी, देव, मन्त्रि अरु राज ।

इनहि भेट-बिन जो मिलै, होय न पूरन काज ॥ ६७ ॥

गुरु शुक्रकी बादली, रहै सनीचर छाया ।

घाघ कहै सुन घाघनी, बिन बरसे नहि जाय ॥ ६८ ॥

गुरु सो कपट, मित्र सो चोरी ।

या हो निर्धन, या हो कोढ़ी ॥ ६९ ॥

घरका जोगी जोगना, आन गौँका सिद्ध ॥ ७० ॥

घर-घर डोलत दीन ह्वे, जन-जन जाँचत जाइ ।

दिउँ लोभ चसमा चखनि, लघु पुनि बडो लखाइ ॥ ७१ ॥

घरमे नहीं दाने, बुढिया चली मुनाने ॥ ७२ ॥

चन्दन पण्यौ चमारके, नित उठि कूटै चाम ।

रो रो चन्दन महि फिरै, पण्यौ नीचसे काम ॥ ७३ ॥

चटक न छोटत घटत हू, सज्जन-नेह गँभीर ।

फीको परै न बरु घटै, रँग्यौ चोल रँग चीर ॥ ७४ ॥

चढते बरसे आर्द्रा, उतरत बरसै हस्त ।

कितना राजा दंड लें, रहैं अनन्द गिरस्त ॥ ७५ ॥

चलती चक्की देखके दिया कबीरा रोय ।
 दो पाटनके बीचमे, साबुत रहा न कोय ॥७६॥
 चलनो भलो तो कोसको, दुहिता भली तो एक ।
 मोंगन भलो तो बाप सो, जो मोंगे पर देन ॥७७॥
 चलबो भलो न कोसको, दुहिता भली न एक ।
 मोंगन भलो न बाप सो, जो विधि राखै टेक ॥७८॥
 चल्थो जाइ ह्यो को करै, हाथिनको ब्यौपार ।
 नहि जाना इहि पुर बसै, धोबी आइ कुम्हार ॥७९॥

[श्रोढ़ = बेलदार, मिट्टी ढोनेवाले]

चातुर तो बैरी भला, मूरख भला न मीत ।
 साधु कहत है मत करो, कोउ मूरख सो प्रीत ॥८०॥
 चार दिनाकी चौदनी फेर अँवेरी रात ॥८१॥
 चुक्की डाढी गाल पचक्की, नहि छातीपर बाल ।
 जिसकी लम्बी टँगडी होवै, सो चारो हत्यार ॥८२॥
 जप माला छापा तिलक, सरै न एकौ काम ।
 मन काचै नाचै वृथा, साँचै राचै राम ॥८३॥

जब आया देहीका अन्त ।

जैसा गदहा वैसा सन्त ॥८४॥

जब तुम जनमे जगतमे, जगत हँसा तुम रोए ।
 ऐसी करनी कर चलो, तुम हँसमुख जग रोए ॥८५॥
 साईं या ससारमे, मतलबकौ ब्यौहार ।
 जब लगि पैसा गँठमे तबलगि ताको यार ॥८६॥
 जलमे बसै कुम्भोदिनी, चन्दा बसै अकास ।
 जो जन जाके मन बसै, सो जन ताके पास ॥८७॥
 जहँ जहँ चरन परै सन्तनके, तहँ तहँ बटाढार ॥८८॥
 जहाँ जाय भूखा, तहाँ पड़े सूखा ॥८९॥

जहाँ न जाको गुन लहै, तहाँ न ताको ठौँवै ।
 धोबी बाँसके क्या करें, दिगम्बरोके गोँवै ॥६०॥
 जहाँ न पहुँचे रवि, तहाँ पहुँचे कवि ॥६१॥
 जहाँ पुहुप तहँ बास है, जहाँ बास तहँ भौर ॥६२॥
 जहाँ सुमति तहँ रम्पति नाना ।
 जहाँ कुमति तहँ विपति निदाना ॥६३॥
 जाकी यहाँ चाहना है, वाकी वहाँ चाह ना है ।
 जाकी यहाँ चाह ना है, वाकी वहाँ चाहना हे ॥६४॥
 जाकी रही भावना जैसी ।
 हरि मूरति देखी तिन तैसी ॥६५॥
 जाके कारन पहरी सारी ।
 सोई टँगिया रही उघारी ॥६६॥
 जाके घरमे नौ सै गाय ।
 सो क्यो छाछ पराई खाय ॥६७॥
 जाके पौँव न फटी बिवाई ।
 सो क्या जाने पीर पराई ॥६८॥
 जाको जहँ स्वारथ सधै, सोई ताहि सुहाय ।
 चोर न प्यारी चोदनी, जैसी काली रात ॥६९॥
 जाकर जापर सत्य सनेहू ।
 सो तेहि मिलै न कछु मन्देहू ॥१००॥
 जाको डडा ताकी गाय ॥१०१॥
 जाको प्रभु दारुन दुख देहीं ।
 ताकी मति पहले हरि लेहीं ॥१०२॥
 जाको राखै साइयाँ, मारि न सककै कोय ।
 बार न बाँका करि सकै, जो जग बैरी होय ॥१०३॥
 जात-पौत पूछै नहि कोई, हरिको भजै सो हरिका होई ॥१०४॥

हारिए न हिम्मत बिसारिए न हरिनाम ।
 जाही बिधि राखैं राम, वाही बिधि रहिए ॥१०५॥
 तेते पाँवें पसारिए, जेती लॉबी सौर ॥१०६॥
 जिन ढूँढ़ा तिन पाइयो, गहरे पानी पैठ ।
 हौ बौरी ढूँढ़न गई, रही किनारे बैठ ॥१०७॥
 जिन दिन देखे वे कुमुम, गई सो बीति बहार ।
 अब आल रही गुलाबमे, अपत कँटीली डार ॥१०८॥
 इही आस अटक्यौ रहतु, अलि गुलाबके मूल ।
 हँ है फेरि बसन्त ऋतु, इन डारनि वे फून ॥१०९॥
 जे गरीब पर हित करै, ते रहीम बड लोग ।
 कहा सुदामा बापुरो, कृष्ण मिताई जोग ॥११०॥
 जे न मित्र दुख-होहि दुखारी ।
 तिनहि बिलोकत पातक भारी ॥१११॥
 जैसा मुँह वैसा तमाचा ॥११२॥
 जैसा देस वैसा भेस ॥११३॥
 जैसा दाम वैसा काम ॥११४॥
 जैसा राजा वैसा प्रजा ॥११५॥
 जैसा साजन पाय, तैसी सेज बिछाय ॥११६॥
 जैसी करनी, वैसी भरनी ॥११७॥
 जैसी देखै गाँवकी रीति, वैसी उठावे अपनी भीत ॥११८॥
 जैसी बहै बयार, पीठ तब तैसी दीजै ॥११९॥
 जैसे कन्ता घर रहे वैसे रहे बिदेस ॥१२०॥
 जैसेको तैसा मिले, सुनियो राजा भील ।
 लोहा चहा खा गया, लडका ले गई चील ॥१२१॥
 जैसेको तैसा मिले मिले नीचको नीच ।
 पानीसे पानी मिले, मिलै कीचसे कीच ॥१२२॥

ये दुनिया सराय-फानी देखी, हर चीज यहाँ आनी-जानी देखी ।
 जो आकर न जाए वह बुढ़ापा देखा, जो जाकर न आए वह
 जवानी देखी ॥१२३॥
 जो कबिरा कासी मरै, रामहि कौन निहोरा ॥१२४॥
 जो कोई खाय चनेका टूँट ।
 पानी पीवै सौ सौ घूँट ॥१२५॥
 जोड़ जोड़ मर जायँगे ।
 माल जँवाई खायँगे ॥१२६॥
 जो जल षाढ लगत ही बरसे ।
 नाज न्यार बिनु कोई न तरसै ॥१२७॥

(न्यार = चारा)

जो धन जाता देखिए, आधा दीजै बाँट ॥१२८॥
 तो तोफूँ काँटा बुवै, ताहि बोइ तू फूल ।
 तोको फूलके फूल है, वाको है तिरसूल ॥१२९॥
 जो धावै सो पावै, जो सावै सो खोवै ॥१३०॥
 जो बैरी हो बहुतसे, और तू होवे एक ।
 मीठा बनकर निकल जा, यही जतन है नेक ॥१३१॥
 जो भादोमे बरखा होय ।
 काल पड़े और सब जग रोय ॥१३२॥
 जो मै ऐसा जानती, प्रीति किए दुख होय ।
 नगर डिहोरा पीटती, प्रीति न कीजो कोय ॥१३३॥
 जोवन था, जब रूप था, गाहक थे सब कोय ।
 जोवन-रतन गँवायके, बात न पूछे कोय ॥१३४॥
 जो सावनमे बरखा होय ।
 तो अकालका भय नहि होय ॥१३५॥
 हितकी कहिए न तिहि, जो नर होय अबोध ।
 ज्यो नकटेको आरसी, होत दिखाए क्रोध ॥१३६॥

जो मुके उससे मुक जाय, जो रुके उससे रुक जाय ॥१३७॥
 टाट की अँगिया मूँजकी तनी ।
 देख मेरे देवरा मै कैसी बनी ॥१३८॥
 टेढ़ जानि सका सब काहू ।
 बक्र चन्द्र जिमि ग्रसै न राहू ॥१३९॥
 ठहर ठहरके चालिए, जब हो दूर पडाव ।
 डूब जात अधियावमे, बेग-चलन्ती नाव ॥१४०॥
 बूडा बस कबीरका, उपजा पूत कमाल ॥१४१॥
 तनका बैरी ताप है, मनका बैरी नेह ।
 जिस तनमे ये दो रमे, गए जीव औ देह ॥१४२॥
 तन उजला मन सौवला, बगलेका-सा भेक ।
 तोसो तो कागा भला, बाहर-भीतर एक ॥१४३॥
 तपै नल्लत्र मृगसिरा जोय ।
 तउ बरसा पूरन कर होय ॥१४४॥
 छुरीका तीरका तलवारका तो घाव भरा ।
 लगा जो जखम जबोका रहा हमेशा हरा ॥१४५॥
 तौत सी देह पाँव ना हाथ ।
 लडने चली सुरोके साथ ॥१४६॥
 ताक-पर बैठा उल्लू ।
 माँगे भर-भर चिल्लू ॥१४७॥
 ताता, तीता, आमला, तीनो घात निवास ॥१४८॥
 ताल सूख पटपर भयो, हसा कहीं न जाय ।
 मरे पुरानी प्रीतको, चुन-चुन ककर खाय ॥१४९॥
 सिंह-गमन, सुपुरुष-वचन, कदलि फरै इक सार ।
 तिरिया तेल हमीर हट, चढ़ै न दूजी बार ॥१५०॥
 तिरिया थिरकत जो चलै, वाको भली न जान ।
 जैसे हाथ लिखेरका, कौपत ही अति हानि ॥१५१॥

तिरिया बिन नर ऐसा ।

राह-बटाऊ जैसा ॥१५२॥

तिल तीखुर दाना, घी शक्करमे साना ।

खाय बूढ़ा हाय जवाना ॥१५३॥

तीतर बाएँ बोल जा, तो कारज हो ठीक ।

दहिने बोलत ना भला, सोँच जान यह सीख ॥१५४॥

तीरथ गए सो तीन जन, मन चचल चित चोर ।

एक पाप ना काटिया, सौ मन लादा और ॥१५५॥

तुम्हे गै रोसे कब फुरसत, हम अपने गमसे कब खाली ।

चलो बस हो चुका मिलना, न तुम खाली
न हम खाली ॥१५६॥

तुरत दान महा कल्यान ॥१५७॥

तुलसी अपने रामको, रीझ भजौ कै खीज ।

खेत पड़े सब ऊपजै, उलटे सीधे बीज ॥१५८॥

नीच निचाई नहि तजै, जो पावै सत्सग ।

तुलसी चंदन बिटप बसि, विष नहि तजत मुजग ॥१५९॥

तुलसी जगमे आयके, सीख ऊखसे लेव ।

जो तुमको अनरथ करै, वाको तुम रस देव ॥१६०॥

तुलसी तहाँ न जाइए जहाँ जनकको ठाँव ।

गुन-अवगुन जानै नहीं, धरै पाछिलो नावँ ॥१६१॥

तुलसी दया न छोड़िए, जब-लगी घटमे प्रान ।

कबहुँ कि दीनदयालके, भनक पड़ेगी कान ॥१६२॥

तुलसी परघर जायके दुख न कहिए रोय ।

भरम गँवावै आपनो, बोटि न लैहै कोय ॥१६३॥

तुलसी मीठे बचनतेँ, सुख उपजत चहुँ ओर ।

बसीकरन यह मत्र है, परिहरु बचन कठोर ॥१६४॥

वस नकटोमे नाकवाला नक्कू ॥१६५॥

दहिने मुर भोजन करै, बाएँ पीवै नीर ।
 बाई करवट सोइए, तब सुख होय सीर ॥१६६॥
 दातासे सूम भला, ठावै देय जबाब ॥१६७॥
 दाता देवे और शरमाय ।
 बादल बरसै और गरमाय ॥१६८॥
 दाता दान दे और भडारी पेट पीटे ॥१६९॥
 दिन दस आदर पायके, कर ले आपु बखान ।
 जौ लगि काग सराध-पख, तौ लगि तो सनमान ॥१७०॥
 कादर मनकर एक अधारा ।
 दैव-दैव आलसी पुकारा ॥१७१॥
 दैबो अवसरको भलो, जाते सुधरै काम ।
 खेती सूखे बरसिबो, घनको कौने काम ॥१७२॥
 धनवन्तीको कौटा लगा, दौड़े लोग हजार ।
 निर्धन गिरा पहाडसे, कोई न आया कार ॥१७३॥
 धीरज धर्म मित्र अरु नारी ।
 आपतकाल परखिए चारी ॥१७४॥
 धूमउ तजइ सहज करुवाई ।
 अगुरु प्रसग सुगध बसाई ॥१७५॥
 धूम कुसगति कारिख होई ।
 लिखिय पुरान मजु मसि सोई ॥१७६॥
 नदी किनारे रूखडा, जब-तब होत बिनास ।
 भवसागर मधि नित्य तन, रहे न तजि बिस्वास ॥१७७॥
 न ए बिससिए अति नए, दुर्जन दुसह सुभाव ।
 ओंटे परि प्रानन हरत, कौंटे लौ लगि पाँव ॥१७८॥
 नहि असि कोउ जनमेउ जग माहीं ।
 प्रभुता पाइ जाहि मद नाहीं ॥१७९॥

नसकट खटिया, दुलकन घोड ।
 कहैं घाघ यह बिपति कऽ ओर ॥१८०॥
 बाछा वैल पतुरिया जोय ।
 ना घर रहै न खेती होय ॥१८१॥
 नहि असत्य सम पातक पुजा ॥१८२॥
 नहि कलि कर्म न भक्ति विवेकू ।
 राम नाम अवलम्बन एकू ॥१८३॥

नहि दरिद्र सम दुख जग माहीं ।
 सन्त मिलन सम सुख कछु नाहीं ॥१८४॥
 नहि विष-बेलि अमिय फल फरहीं ॥१८५॥
 नाचै कूदै तोरै तान ।
 वाका दुनिया राखै मान ॥१८६॥
 नारि मुए कुल सम्पति नासी ।
 मूड मुडाय भए सन्यासी ॥१८७॥

नैना देत बताय सब, हियको हेत अहेत ।
 जैसे निर्मल आरसी, भली बुरी कहि देत ॥१८८॥

नौका, दूती, बैद प्रवीन ।
 काम सरे पुछियत नहि तीन ॥१८९॥

पडित और मसालची, दोनो उलटी रीति ।
 औरन देवें चोदनी, आप अंधेरे बीच ॥१९०॥
 पानी बाढ़ै नावमे, घरमे बाढ़ै दाम ।
 दोनो हाथ उलीचिए, यही सयानो काम ॥१९१॥
 पानी पीजै छानके । गुरु कीजै जानके ॥१९२॥
 प्रीतम तू मत जानियो, भयो दूरको बास ।
 देह गेह कितहू रहै, प्रान तिहारे पास ॥१९३॥

पीपल पूजन मै चली निगमबोधके घाट ।
 पीपल पूजत पी मिले, एक पन्थ दो काज ॥१६४॥
 चलो सखी तहँ जाइए, जहाँ बसैं ब्रजराज ।
 गोरस बेचत हरि मिले, एक पन्थ दो काज ॥१६५॥
 पैसे विन माता कहै, जनमा पूत कपूत ।
 भाई भी पैसे बिना, लाख लगावै जूत ॥१६६॥
 पोथी तो थोथी भई, पड़ित भया न कोय ।
 ढाई अक्षर प्रेमका, पढ़े सो पड़ित होय ॥१६७॥
 प्रकृति मिले मन मिलत है, अनमिलते न मिलाय ।
 दूध दही तें जमत है, कौंजी ते फट जाय ॥१६८॥
 फीकी पै नीकी लगे, कहिए समय विचारि ।
 सवको मन हर्षित करै, ज्यो विवाहमे गारि ॥१६९॥
 फूलै फलै न बेत, जदपि सुधा बरषहि जलद ।
 मूरख हृदय न चेत, जौ गुरु मिलहि विरचि सम ॥२००॥
 फूले फूले फिरत है, आज हमारौ व्याह ।
 तुलसी गाय बजायके, देत काठमे पाँव ॥२०१॥
 फूले फूले मत फिरो, ऐ प्रभातके फूल ।
 अबहीं तोडे जायँगे, फूले फूले फूल ॥२०२॥
 बचन परम हित, सुनत कठोरे । कहहि सुनहि ते नरवर थोरे ॥२०३॥
 बन, बालक और भैस, उखारी । जेठ मास यह चार दुखारी ॥२०४॥
 [उखारी = ईखका खेत]
 बसै बुराई जासु तन, ताहीको सम्मान ।
 भलो भला कहि छॉडिऐ, खोटे ग्रह जप दान ॥२०५॥
 बहता पानी निर्मला, बँधा गँदीला होय ।
 साधू जन रमता भला, दाग न लागै कोय ॥२०६॥
 बौह छुडाए जात हौ, निबल जानिकै मोहि ।
 हिरदैते जब जाउगे, मर्द बदैगो तोहि ॥२०७॥
 बाढ़े पूत पिताके धर्मा, खेती उपजै अपने कर्मा ॥२०८॥

बातें कहिए जग-भाती । भोजन करिए मनभानी ॥२०६॥
 बिन गुरु होइ कि ज्ञान, ज्ञान कि होइ बिराग बिन ।
 गावहि बेद-पुरान, सुख कि लहिय हरिभक्ति बिन ॥२१०॥
 बिन माँगे मोती मिलै, माँगे मिलै न भीख ॥२११॥
 बिनु सनसग विवेक न होई । रामकृपा बिनु सुलभ न सोई ॥२१२॥
 बिना विचारे जो करै, सो पाछे पछताय ।
 काम बिगारै आननो, जगमे होत हँसाय ॥२१३॥
 बुरा जो दृढन मै चला, बुरा न दीखा कोय ।
 जो दिल खोजा आपना, मुक्तसा बुरा न कोय ॥२१४॥
 भले बुरे सब एरुसे, जब लौ बोलत नाहि ।
 जान परत है काक-पिक, ऋतु बसनके माहि ॥२१५॥
 मकखी मधुपै बैठिगी, पंख गए लपटाय ।
 हाथ मलै और सिर धुनै, लालच बुरी बलाय ॥२१६॥
 मरे सूम सरदार मरै वह कट्टर टट्टू ।
 मरै हठीली नारि, मरै वह खसम निखट्टू ॥
 बाह्यन वह मरिजाय, हाथ ले मदिरा प्यावै ।
 पुत्र वहै मरिजाय, गोतमे दाग लगावै ॥
 बेनियाव राजा मरै, नींद धडाधड़ सोइए ।
 बैताल कहै विक्रम सुनो, एते मरे न रोइए ॥२१७॥
 मर्द सीस पर नवै, मर्द बोली पहचानै ।
 मर्द खिलावै खाय, मर्द चित्त नहिँ मानै ॥
 मर्द देइ अरु लेइ, मर्दको मर्द बचावै ।
 गाढे-सँकरे काम, मर्दके मर्दहि आवै ॥
 पुनि मर्द उन्हींको जानिए, साथी सुख-दुख-दर्दके ।
 बैताल कहै विक्रम सुनो, ये लच्छन हैं मर्दके ॥२१८॥
 माँगन गए सो मरि गए, मरे जे माँगन जाहि ।
 ते नर पहले तें मुए, जिन मुख निकसत नाहि ॥२१९॥

माली चाहे बरसना, धोबी चाहे धूप ।
 साहू चाहै बोलना, चोर चाहता चूप ॥२२०॥
 मिट्टी कहै कुम्हारसे, तू क्या रूधै मोहि ।
 एक दिन ऐसा आयगा- मै रूँधूँगी तोहि ॥२२१॥
 मिले एक समरत्थके, सबै सुन्न दस गुन्न ।
 मिटे एक समरत्थके, सबै सुन्नके सुन्न ॥२२२॥
 मूसे और बिलारमे, कबहुँ प्रीति नहि होइ ॥२२३॥
 यह कूकुर दर-दर फिरै, दर-दर दुर-दुर होय ।
 एकहि घरको है रहै, दुर-दुर करै न कोय ॥२२४॥
 यह ससार कालका खाजा । जैसा गदहा तैसा राजा ॥२२५॥
 रहिभन रहिलाकी भली, जो परसै मन लाय ।
 परसत मन मैलो करै, सो मैदा जरि जाय ॥२२६॥

[रहिला = चना]

रागी बागी पारखी, नारी और नियाव ।
 इन पाँचोके गुरु सही, उपजत अग सुभाव ॥२२७॥

[रागी = गवैया, बागी = घुड़सवार, पारखी = रत्नपरीक्षक, नारी = नाड़ी-
 ज्ञान, नियाव = न्याय-रीति]

राजा किसके पाहुने, जोगी किसके मीत ॥२२८॥
 रामनामको आलसी, भोजनको तैयार ।
 तुलसी ऐसे नरनको, बार-बार विक्कार ॥२२९॥
 रामनाम-मनि दीप धरु, जीह-देहरी-द्वार ।
 तुलसी भीतर-बाहिरौ, जो चाहसि उजियार ॥२३०॥
 राम मिलाई जोडी । एक अंधा एक कोढी ॥२३१॥
 रामनाम जपना, पराया माल अपना ॥२३२॥
 लालाका घोड़ा, खाय बहुत चलै थोडा ॥२३३॥
 लिखें ईसा पढ़ें मूसा ॥२३४॥

लोभ पापका मूल है, लोभ मिटावत मान ।

लोभ कबहुं नहि कीजिए, यामे नरक निदान ॥२३५॥

लोभी गुरु लालची चेजा, दाउ नरकमे ठेलम ठेला ॥२३६॥

सब जीते जीके भगड़े हैं, यह तेरा है यह मेरा है ।

जब कूच हुई इस दुनियासे, ना तेरा है ना मेरा है ॥२३७॥

जद्यपि जग दारुण दुख नाना ।

सबते अधिक जाति अपमाना ॥२३८॥

सबते लघु है मोगिबो, यामे करें न सार ।

बलिपै जाचत ही भए, बावन-तन करतार ॥२३९॥

पचो मिलिकै कीजै काज ।

हारे जीते होय न लाज ॥२४०॥

सबसे बडी भूख, जो पावै सो चूख ॥२४१॥

सबसे रल मिल चालिए, जब लग पार बसाय ।

मिष्ट वचन मुख बोलिए, नेकी ही रह जाय ॥२४२॥

सुरकी चूकी डोमिनी, गावै ताल बेताल ॥२४३॥

सवै भूमि गोपालकी, यामे अटक कहा ।

जाके मनमे अटक है, सोई अटक रहा ॥२४४॥

सबहि सहायक सबलके, कोउ न निबल सहाय ।

पवन जगावत आगको, दीपहि देत बुझाय ॥२४५॥

समरथको नहि दोष गोसाईं ॥२४६॥

सहस बाहु सुरनाथ त्रिसकू ।

केहि न राजमद दीन कलकू ॥२४७॥

साई अपने चित्तकी, भूल न कहिए कोय ।

तब लगि मनमे राखिए, जब लगि कारज होय ॥२४८॥

साई या ससारमे, भौंति भौंतिके लोग ।

सबसे मिलिके बैठिए, नदी-नाव-सयोग ॥२४९॥

साईका घर दूर है, जैसे दूर खजूर ।
 चढे तो चाखै प्रेमरस, गिरै तो चकनाचूर ॥२५०॥
 साजन हम तुम एक है, देखत हीके दोय ।
 मनसे मनको तौलिये, दो मन कभी न होय ॥२५१॥
 सात हाथ हाथीसे रहिए, पाच हाथ सिगवारेसे ।
 बीस हाथ नारीसे रहिए, तीस हाथ मतवारेसे ॥२५२॥
 सावन खीर जो खाय सकारे, मिरिरा भौंति कुरचालैं मारे ॥२५३॥
 सावन घोड़ी भादो गाय, माघ मासमे भैंस बियाय ।
 कहै घाघ यह सुनो विचार, जीसे जाय या खसमे खाय ॥२५४॥
 सावन मास बहै पुरवैया ।
 खेलैं पूत बलाले मैया ॥२५५॥
 सावन शुक्ला सप्तमी, छिपके ऊगैं भानु ।
 कहै घाघ सुन घाघनी, बरखा देय छतान ॥२५६॥
 सावन साग न भादो दही, क्वार करैला कातिक मही ।
 अगहन जीरा, पूसे वना, माघे मिसिरी फागुन चना ॥
 चैते गुड बैसाखे तेल, जेठे राई असाढे बैल ।
 इन बारहसे बचे जो भाई, ताके घरमे बैद न जाई ॥२५७॥
 सावन सोवे सौथरे, माह खुरैरी खाट ।
 आपहिसे मरि जायगे, जेठ चलैं जो बाट ॥२५८॥
 सास भी रानी, बहू भी रानी ।
 कौन भरे कुएका पानी ॥२५९॥
 सीखा वाको दीजिये जाको सीख सुहाय ।
 सीख न दीजे बौंदरा कि घर बएका जाय ॥२६०॥
 सूना खेत कुलच्छना, हिरना ही चुग जाय ।
 खेत बिराना बोयके, बीज अकारथ जाय ॥२६१॥
 सूर समर करनी करै, कहि न जनावहिं आप ।
 विद्यमान रख पाय रिपु कायर करहिं प्रलाप ॥२६२॥

सेवक सठ नृप कृपण कुनारी, कपटी मित्र शत्रु सम चारी ॥२६३॥

सेवक सोई जानिए, रहै विपतिमे सग ।

तन छाया ज्यो धूपमे, रहै साथ इक रग ॥२६४॥

सोना लेने पी गए, सूना करिगे देस ।

सोना मिला न पी मिले, रूपा हो गए केस ॥२६५॥

हँसता ठाकुर खँसता चोर । इन दोनोका आया छोर ॥२६६॥

हँसा थे सो उड गए कागा भए दिवान ॥२६७॥

हथिया बरसे तीन होत हैं, शक्कर, शाली, मास ।

हथिया बरसै तीन जात हैं, कोदो, तिली, कपास ॥२६८॥

[मास = उड़द, हथिया = हस्त नक्षत्र, शाली = धान]

हानि लाभ जीवन मरन, जस-अपजस बिधि हाथ ॥२६९॥

होत सुसगति सहज सुख, दुख कुसगके थान ।

गधी और लुहारकी, देखो बैठ दुकान ॥२७०॥

नवतिय अँग-अँग बढत छवि, सुन्दरता सरसात ।

होनहार बिरवानके, होत चीकने पात ॥२७१॥

होनहार हिरदै बसै बिसर जाय सब सुद्ध ।

जैसी हो होतव्यता, तैसी उपजै बुद्ध ॥२७२॥

होय भलेके अनभले, होय दानिके सूम ।

होय कपूत सपूतके ज्यो पावकमे घूम ॥२७३॥

७

सन्धि

दो अक्षरोके मेलको सन्धि कहते हैं । सन्धि होनेपर ये दो अक्षर मिलकर एक नया रूप ग्रहण कर लेते हैं । सन्धिका नियम मुख्यतः सस्कृत व्याकरणका विषय है । यतः नागरीमे सस्कृतके शब्द पर्याप्त सख्यामे व्यवहारमे आते हैं और उनमे सन्धि होती है अतः

नागरीके व्याकरणमे उन नियमोका उल्लेख आवश्यक हो गया है जिनके कारण अक्षरोके रूपमे परिवर्तन होकर सन्धि होती है ।

संस्कृतका प्रभाव प्राकृतपर पडा और प्राकृतका नागरीपर अत नागरीके अक्षरोमे परिवर्तनकी यह स्थिति दोनो भाषाओके नियमोके अनुसार होती है ।

सन्धिके नियम संस्कृतके सब शब्दोमे एक रूपसे लागू नहीं होते । सर्वत्र सन्धि होती भी नहीं । नीचे दिए श्लोकसे ज्ञात हो जायगा कि कहां सन्धि अनिवार्य है और कहां ऐच्छिक—

सन्धिरेकपदेनित्यो नित्यो धातूपसर्गयो ।

समासेऽपि च नित्यः स्यात् सचान्यत्र विभाषितः ॥

—एक पदमे, धातु और उपसर्गमे और समासमे सन्धि होनी ही चाहिए, अन्य स्थानोमे करे या न करे ।

ऊपर कहा गया है कि सन्धिके नियम सर्वत्र एक रूपसे नहीं लागू होते । सन्धिके तीन भेद है—(१) स्वर सन्धि, (२) व्यञ्जन सन्धि, (३) विसर्ग सन्धि ।

स्वर सन्धि—स्वरसन्धि वहाँ होती है जहाँ दो स्वर मिलते है—
राम + इन्द्र = रामेन्द्र । इसमे 'राम' के 'म' मे 'अ' लगा है इसलिये यह स्वर है, 'इन्द्र' मे 'इ' स्वर है अतः दोनो स्वरोंका मेल होकर 'म' और 'इ' का 'मे' हो गया ।

व्यञ्जन सन्धि—व्यञ्जन सन्धि वहाँ होती है जहाँ कोई व्यञ्जन किसी व्यञ्जन या स्वरसे मिलता है—दिग् + गज = दिग्गज । इसमे 'दिग्' का 'ग्' व्यञ्जन वर्ण है और गजका 'ग' भी व्यञ्जन वर्ण है तथा दोनो मिलकर 'ग्ग' हो गए । इसी प्रकार वाक् + ईश = वागीश । इसमे 'वाक्' का 'क्' व्यञ्जन वर्ण है तथा 'ईश' का 'ई' स्वर वर्ण तथा दोनो मिलकर 'गी' हो गए । ('क्' का सन्धि होनेपर 'ग्' हो जाता है) ।

विसर्ग सन्धि—विसर्ग सन्धि वहाँ होती है जहाँ विसर्ग किसी स्वर या व्यञ्जनसे मिलता है—पुरः + सर = पुरस्सर । इसमे 'पुर.'

के 'रः' में विसर्ग है और 'सर' का 'स' व्यञ्जन वर्ण है। इनमें सन्धि होने पर 'विसर्ग, और 'स' मिलकर 'स्स' हो गए। पुनः + अपि = पुनरपि। इसमें 'पुनः' के 'नः' में विसर्ग है और 'अपि' का 'अ' वर्ण स्वर है। दोनों मिलकर 'र' हो गए।

अक्षरों के इस मेलके कई नियम हैं, जो प्रत्येक सन्धिमें भिन्न-भिन्न हैं। नीचे वे सब नियम दिए जा रहे हैं।

स्वर सन्धि

१. अ या आ के बाद अ या आ रहे तो दोनों मिलकर आ हो जाते हैं—राम + अनुज = रामानुज, राम + आज्ञा = रामाज्ञा, रमा + अनुचर = रमानुचर, रमा + आश्रय = रमाश्रय।

२. इ या ई के बाद इ या ई रहे तो ई, उ या ऊ के बाद उ या ऊ रहे ऊ, ऋ या ॠ के बाद ऋ रहे तो ऋ हो जाता है—कवि + इन्द्र = कवीन्द्र, गौरी + ईश = गौरीश, मही + इन्द्र = महीन्द्र, श्री + ईश = श्रीश, भानु + उदय = भानूदय, बधू + उत्सव = बधूत्सव, पितृ + ऋण = पितृण।

३. अ या आ के बाद इ या ई रहे तो दोनों मिलकर ए, उ या ऊ रहे तो ओ और ऋ रहे तो अर् हो जाते हैं—राम + इन्द्र = रामेन्द्र, सुर + ईश = सुरेश, महा + इन्द्र = महेन्द्र, रमा + ईश = रमेश, राम + उदार = रामोदार, महा + उमि = महोमि, जल + उमि = जलोर्मि, महा + उपदेशक = महोपदेशक, ग्रीष्म + ऋतु = ग्रीष्मर्तु, महा + ऋषि = महर्षि।

४. अ या आ के बाद ए या ऐ रहे तो दानो मिलकर ऐ तथा ओ या औ रहे तो औ हो जाते हैं—स्वर्ग + ऐश्वर्य = स्वर्गैश्वर्य, काष्ठ + ओषधि काष्ठोषधि, महा + औदार्य = महौदार्य।

५. इ या ई के बाद इ, ई को छोड़कर अन्य स्वर हो तो य हो जाता है—बुद्धि + अनुसार = बुध्यनुसार, प्रति + एक = प्रत्येक।

६. उ या ऊ के बाद उ या ऊ को छोड़कर अन्य स्वर हो तो व हो जाता है—लघु + अंचल = लघ्वंचल, सु + आगत = स्वागत।

७ ऋ या ॠ के बाद कोई अन्य स्वर हो तो र हो जाता है—
पितृ + अनुमति = पित्रनुमति ।

ए, ऐ, ओ, औ के पश्चात् कोई स्वर हो तो क्रमशः अय आय, अव और आव हो जाता है—ने + अन = नयन, नै + अक = नायक, पो + अन = पवन, पौ + अक = पावक ।

व्यञ्जन सन्धि

१ क्, च्, ट्, प् के पश्चात् किसी वर्गका तीसरा या चौथा अक्षर हो या कोई अन्तःस्थ वर्ण हो या इ हो या स्वर हो तो क्, च्, ट्, प् अपने ही वर्गके तीसरे वर्णमें परिवर्तित हो जाते हैं—
दिक् + जाल = दिग्जाल, दिक् + भ्रम = दिग्भ्रम, वाक् + रोध = वाग्रोध, दिक् + हस्ती = दिग्हस्ती, दिक् + ईश = दिगीश ।

२. इन्हीं चार वर्णोंके परे यदि किसी वर्ग का पंचम वर्ण (अनुस्वार) आए तो ये अक्षर अपने ही वर्गके अनुस्वारमें बदल जाते हैं—दिक् + मण्डल = दिङ्मण्डल ।

३. त् के पश्चात् कोई स्वर हो या ग्, घ्, ङ्, ध्, ब्, भ्, य्, र् व हो तो त् का द् हो जाता है—किञ्चित् + अपि = किञ्चिदपि, जगत् + गति = जगद्गति, बृहत् + घट = बृहद्घट आदि ।

४. किसी ह्रस्व स्वरके परे यदि छ हो तो सन्धि होनेपर छ के पहले च् जुट जाता है—परि + छेद = परिच्छेद ।

५. त् या द् के परे चवर्ग या टवर्गका पहला या दूसरा अक्षर हो तो त् और द् का च् या ट् हो जाता है—मइत् + छत्र = मइच्छत्र, सत् + ठकार = सट्ठकार आदि ।

६—त् या द् के बाद ज् या झ् हो तो ज, ङ तथा ढ हो तो ङ हो जाता है—यावत् + जीवन = यावज्जीवन, महत् + भ्रमा = महद्भ्रमा, उत् = डीन = उड्डीन, उत् + डयन = उडुयन ।

७—त् के बाद च् या छ् हो त् का च हो जाता है—

उत् + चारण = उच्चारण ।

८—त् के परे न या म हो तो त् का न् हो जाता है—जगत् + नाथ = जगन्नाथ, आयत् + मित्र = आयन्मित्र ।

९—त् के परे ल् हो तो त् का ल् हो जाता है—तत् + लीन = तल्लीन ।

१०—त् के परे श् हो तो दोनो मिलकर च्छ हो जाते हैं—महत् + शब्द = महच्छब्द ।

११—त् के परे ह् हो तो दोनो मिलकर 'ह्र' हो जाते हैं—तत् + हित = तद्धित ।

१२—यदि अनुस्वारके पश्चात् स्वर आए तो अनुस्वार का म् हो जाता है—स + आचार = समाचार, सं + ऋद्धि = समृद्धि ।

विसर्ग सन्धि

१—विसर्गके पश्चात् यदि च्, छ्, ट्, ठ्, त्, थ्, हो तो क्, छ्, के पूर्व श्, ट्, ठ् के पूर्व ष् और त्, थ् के पूर्व स् लगता है—हरिः + चन्द्रः = हरिश्चन्द्रः, धावितः + छाग = धावितश्छागः, भीतिः + टलति = भीतश्चलति, उन्नतिः + तरु = उन्नतिस्तारुः आदि ।

२—विसर्गके पूर्व और परे अ होतो विसर्गका ओ हो जाता है, परेका अ लुप्त हो जाता है और उसके स्थानपर लुप्ताकार (ऽ) लगा दिया जाता है—मनः + अनुकूल = मनोऽनुकूल ।

३—विसर्गके पूर्व अ हो और परे किसी वर्गका तीसरा, चौथा, पाँचवाँ वर्ण हो या य, र, ल, व, ह, हो तो विसर्गका ओ हो जाता है—शोभनः + गन्धः = शोभनोगन्धः, मधुरः + भङ्गारः = मधुरोभङ्गारः आदि ।

४—विसर्गके पूर्व अ हो और बादमे अ को छोड़कर अन्य स्वर हो तो विसर्गका लोप हो जाता है और सन्धि नहीं होती—चन्द्रः + उदेति = चन्द्र उदेति ।

५—विसर्गके पूर्व अ हो और बादमे किसी वर्गका तीसरा, चौथा या पाँचवाँ अक्षर हो या य, र, ल, व हो तो विसर्गका र, हो जाता है—पुनः + अपि = पुनरपि ।

६—विसर्गके पूर्व अ या आ को छोड़कर कोई स्वर हो और बादमे र् हो तो विसर्गका लोप होकर पूर्वका स्वर दीर्घ हो जाता है—निः + रोग = नीरोग ।

७—र् के बाद र हो तो र् का लोप हा जाता है और उसके पूर्वका आकार दीर्घ हो जाता है—पितर् + रत्न = पितारत्न ।

८—नि, आविः, बहि, प्रादुः, चतुः, हविः, सर्पिः आयु, धनुः के विसर्गके बाद क, ख, प, फ, हो तो विसर्गका 'ष्' हो जाता है—निः + काम निष्काम, चतु + फल = चतुष्फल ।

९—नमः, पुरः, तिरः के बाद 'कृ' हो तो विसर्गका स् हो जाता है—पुरः + कृत = पुरस्कृत ।

१०—भ्रातुः के बाद पुत्रः हो तो भ्रातुष्पुत्रः हो जाता है ।

८

विराम

वाक्योंका अर्थ स्पष्ट करने और उनका परस्पर सम्बन्ध बोधगम्य बनानेके लिए कतिपय चिह्नोंका प्रयोग किया जाता है जिन्हे विराम कहते हैं । नागरीमे सब विराम चिह्न अँगरेजीसे आए हैं, केवल खड़ी पाई नागरीका अपना चिह्न है । मुख्य रूपसे व्यवहृत चिह्न इस प्रकार है—

अल्प विराम—कामा (,), अर्द्ध विराम—सेमीकोलन (;), पूर्ण विराम—फुल्स्टाप (. इसकी जगह खड़ी पाई लगाते हैं), प्रश्नका चिह्न (?), उलटे विराम (“ ”), आश्चर्य अथवा सम्बोधनका चिह्न (!), हाइफन (-), डैश (—) । इनके अतिरिक्त शून्यका

प्रयोग वहाँ करते हैं जहाँ किसी शब्दके बदले केवल अक्षर लिखते हैं, जैसे—डा० (डाक्टर), वा० (वाबू), प० (पंडित) ।

वाक्य पूर्ण हो जानेपर खड़ी पाई, अल्प ठहरावपर अल्प विराम, किसीका कथन उद्धृत करनेपर उलटे विराम, प्रश्न किए जानेपर प्रश्नका चिह्न, सम्बोधन अथवा आश्चर्यकी स्थितिमें ‘!’ चिह्न लगाते हैं ।

नीचेके वाक्यमें सभी विराम चिह्नोंका एक साथ प्रयोग किया गया है—

राम । तुमसे, कृष्णसे और मोहनसे मैं कई बार कह चुका हूँ—
“तुम लोग अपनी-अपनी पोथियों साथ लाया करो, इसके बिना ठीक ढंगसे पढ़ाई नहीं हो सकती, परन्तु तुम लोग मेरी बातें सुनते ही नहीं । क्या इस प्रकार तुम लोग कुछ सीख सोगे ?”

६

नागरीमें व्यापक अशुद्धियाँ

नागरी भाषा लिखनेमें अशुद्धि करनेवाले प्रायः वे लोग हैं जिन्हें संस्कृतका ज्ञान नहीं है या जो अन्य भाषाओंके ज्ञानका आधार लेकर नागरीमें लिखने लगते हैं । ऐसे सभी लोगोंकी अशुद्धियाँ निम्नांकित प्रकारकी होती हैं—

१. ह्रस्व-दीर्घकी अशुद्धि, जैसे—

किसी को कीसी, परीक्षा को परिक्षा, कुशल को कूशल, पूज्य को पुज्य, बैर को बैर, जैमिनी को जेमिनी, गोरखनाथ को गौरखनाथ, गौतम को गोतम लिखना ।

२. सन्धिकी अशुद्धि, जैसे—

अन्तःकथा को अन्तर्कथा, अन्तःसाक्ष्य या अन्तःसाक्ष्य को अन्तर्साक्ष्य, अत्यधिक अत्याधिक लिखना ।

३. शब्दरूपकी अशुद्धि, जैसे—

वाएँको बायें, दाएँको दाये, हँसनाको हंसना, गाँवको गाँव या गावँ, कैलासको कैलाश लिखना ।

४. वाक्य-विन्यासकी अशुद्धि, जैसे—

१ उसने कहा—“मै जाऊँगा” को ‘उसने कहा कि वह जायगा’ लिखना । इसे लिखना चाहिए—उसने कहा कि मै जाऊँगा ।

२: राम, जो कि दशरथके पुत्र थे, ने सुग्रीवसे कहा’ वाक्य अशुद्ध है इसका शुद्ध इस प्रकार होगा—दशरथके पुत्र रामने सुग्रीवसे कहा ।

५. विभक्तिकी अशुद्धि, जैसे—

रामने को राम ने, रामको को राम को, उसने को उस ने, उन्होंने को उन्होंने ने आदि लिखना ।

(विभक्तियाँ सदा सज्ञाके साथ सटी रहनी चाहिए)

६. लिंगकी, जैसे—

दही, हाथी, कलम, तारा, पवन, समीर, आत्मा, जी, माती, सामर्थ्यको स्त्रीलिंग समझना अशुद्ध है । ये पुलिग है । इसी प्रकार पुस्तक, परिषद्को पुलिग समझना अशुद्ध है जो वास्तवमे स्त्रीलिंग है ।

७. समस्त पदके लिंगकी, जैसे—

आपकी आज्ञानुसार अशुद्ध है, यह होना चाहिए आपके आज्ञानुसार ।

८. शुद्धको अशुद्ध समझना, जैसे—

कलस, वसिष्ठ, भ्रुकुटि आदि जिनके दो या दोसे अधिक रूप शुद्ध होते हैं ।

९. अशुद्धको शुद्ध समझना, जैसे—

कैलाश और सन्यासी; जो वास्तवमे हैं कैलास और सन्यासी हैं ।

१०. अशुद्ध सन्धिको शुद्ध मानना, जैसे—

दीपावलीको दीप+अवलीका सन्धिरूप मानना जो वास्तवमे दीप+आवलिसे बनता है।

११. अनुनासिकके बदले अनुस्वारका प्रयोग करना, जैसे—आँखको आंख, ऊँचाको ऊंचा, गँदको गँद, हैको हैं लिखना।

१२. समस्त पदके शब्द अलग-अलग लिखना, जैसे—पर्वतमाला को पर्वत माला, शरीर-विज्ञान को शरीर विज्ञान लिखना।

१३. श्री और जी को नामके साथ न जोड़कर अलग लिखना, जैसे—

श्रीगणेशदत्त को श्री गणेश दत्त,
गणेशदत्तजी को गणेश दत्त जी,
श्रीगणेशदत्त को श्रीगणेशदत्तजी लिखना।

अल्लके साथ लिखते समय श्रीगणेशदत्त आचार्यको इतने प्रकारसे लिखा जा सकता है—आचार्यजी (सम्बोधनमे), गणेशदत्तजी आचार्य, श्रीआचार्यजी (सम्बोधनमे) श्रीगणेशदत्त आचार्य, किन्तु श्रीगणेशदत्त जी आचार्य या श्रीगणेशदत्त आचार्यजी लिखना अशुद्ध है।

१४. फारसी-अरबीके ढगपर बहुवचन बनाना, जैसे—कागजोंको कागजात, साहबों को साहिबान, साहबान या असहाब, सबबसे को बसबब लिखना।

१५. सस्कृतके तत्सम शब्दोमे आनेवाले ड, ठ के नीचे बिन्दी लगाना, जैसे—गरुडको गरुड, गूढको गूढ लिखना।

१६. स्त्रीलिंगके बहुवचनमे तथा अन्य शब्दोके अन्तमे एँ लगता है, येँ या वें नहीं, जैसे—

अशुद्ध	शुद्ध	अशुद्ध	शुद्ध
सभायें	सभाएँ	बायें	बाएँ
भाषायें	भाषाएँ	दायें	दाएँ
गौवें, गौयें	गौएँ	पुस्तिकायें	पुस्तिकाएँ

१७. क्रियाओमे जहाँ जहाँ 'ये' का प्रयोग होता है वहाँ 'ए' का प्रयोग होना चाहिए, जैसे—

जाइए, लिए हुए, गए, आए, सोए, पीए, पीजिए, होइए, चाहिए आदि ।

'लिये' मे 'ये' का प्रयोग वहाँ करना चाहिए जहाँ उसका अर्थ हो—'वास्ते', जैसे—रामके लिये यह पोथी लिए जा रहा हूँ ।

१८. जायगा, जायेगा, जावेगा, जावैगा मे से केवल पहले रूपका ही प्रयोग करना चाहिए और उसका सिद्धान्त है 'मात्रा लाघव ।'

[यद्यपि मुद्रणमे समाचारपत्रोकी सुविधाके लिये यह छूट दे दी गई है कि जहाँ इ, ई, ए, ऐ, ओ औ की मात्राएँ लगी हो वहाँ अनुनासिका चिह्न चन्द्रबिन्दु (ँ) न लगाकर अनुस्वार (ं) लगाया जाय किन्तु हाथसे लिखे हुएमे यह छूट नहीं देनी चाहिए और यथास्थान अनुनासिकका प्रयोग करना चाहिए ।]

आजकल प्रमादवश अथवा अज्ञानवश समाचार पत्रोमे तथा पुस्तकोमे ऐसे शब्दोका धड़ल्लेसे प्रयोग हो रहा है जो व्याकरणसे कभी सिद्ध नहीं होते । देशज और तद्भव शब्दोके सम्बन्धमे तो नहीं किन्तु तत्सम शब्दोके सम्बन्धमे अत्यन्त ही अव्यवस्था चल रही है । यहाँ हम कतिपय ऐसे बहुप्रचलित शब्दोकी सूची दे रहे हैं जो अशुद्ध रूपमे लिखे जाते है । उनके सामने उनके शुद्ध रूप भी दे दिए गए हैं—

अगुद्र	शुद्ध	अगुद्र	शुद्ध
अँगुली	एँगली	अन्तर्साक्ष्य	[अन्तः साक्ष्य अन्तर्साक्ष्य
अग्रेज] अगरेज]	अँगरेज	अन्तःस्तल] अन्तर्तल]	अन्तस्तल
अत्याधिक	छत्यधिक	अन्ताक्षरी	अन्त्याक्षरी
अदभुत } अद्भुत } अजमुत }	अद्भुत	अपन्हुति अष्टम् अहिल्या	अपह्नुति अष्टम् अहल्या
अध्यात्मिक	आध्यात्मिक	आध्यात्म	अध्यात्म
अनुगृह	अनुग्रह	आभ्यान्तर	अभ्यन्तर
अनुग्रहीत	अनुगृहीत	आयी	आई
अनुयाई	अनुयायी	आशिर्वाद	आशीर्वाद
अनुयाइओ] अनुयाइयो]	अनुयायियो	इक्षा	इच्छा
अनुसूया	अनसूया	ईर्षा	ईर्ष्या
अन्तर्पट	[अन्तःपट अन्तरपट	उत्तरदाई उत्तरदाइत्व	उत्तरदायी उत्तरदायित्व
अन्तर्धान	अन्तर्धान	उद्देश (लक्ष्य)	उद्देश्य
अन्तर्प्रेरणा	अन्तःप्रेरणा	उपरोक्त	उपर्युक्त
अन्तस्थ	अन्तःस्थ	औषधि	[औषधि (वनस्पति) औषध (द्रवा)
अन्तर्कालीन	अन्तःकालीन		
अन्तर्कथा	अन्त कथा		
अन्तर्राष्ट्रीय	{ अन्तर-राष्ट्रिय अन्तरराष्ट्रीय अन्ताराष्ट्रीय	कवी कनिष्ठ	कवि कनिष्ठ

अशुद्ध	शुद्ध	अशुद्ध	शुद्ध
कामरू या	} कामरूप कामाख्या	छन्दभग	छन्दोभग
कावरू-कामाक्षा		छन्दबद्ध	छन्दोबद्ध
कामक्षा, कमच्छा		छन्द शास्त्र	छन्दः शास्त्र
कामायिनी	कामायनी	जगत्	जगत्
कुम्भार	कुम्हार	जागृत	{ जाग्रत (विशेषण) जागर्त (क्रिया)
केकई	कैकेयी		
कैलाश	कैलास	जागृति	{ जागर्ति, जाग्रति जागरण
कौशिल्या	{ कौशल्य कौसल्या		
क्षत्र (विद्यार्थी)	क्षत्र	जिभ्या	जिह्वा
क्षत्रवृत्ति	क्षत्रवृत्ति	जिह्वा	
गयी	गई	{ जेष्ठ जेष्ठ ज्येष्ठ	ज्येष्ठ
गरिष्ठ	गरिष्ठ		
गरुण, गरुड	गरुड		
गान्धी	गोधी	{ जोज्ञता योग्यता	योग्यता
गुरु	गुरु		
गूढ	गूढ	ज्योतिष शास्त्र	ज्यौतिष शास्त्र
गौड (अप्रमुख)	गौण	ज्योत्सना	ज्योत्सना
ग्यान	ज्ञान	ज्यौतिषी	ज्योतिषी
घनिष्ठ	घनिष्ठ	तत्त्व	तत्त्व
घूसा	घूँसा	तुच्छ	तुच्छ
चिन्ह	चिह्न	तुलशी	तुलसी
चिरजीवि	चिरजीवी	दुख	दुःख
चिरजीवि	चिरजीवी	दुःखी	{ दुःखी दुःखित
छ, छः, छे	छह	दुरावस्था	दुरवस्था
छठों, छठवों	छठा	दृष्टा	द्रष्टा
		द्वेश	द्वेष

अशुद्ध	शुद्ध	अशुद्ध	शुद्ध
नर्क	नरक	प्रथक्	पृथक्
नमस्कार	नमस्कार	प्रह्लाद } प्रह्लाद }	प्रह्लाद
नवम्	नवम	प्रसाद	प्रसाद
निर्पेक्ष	निरपेक्ष	वन्दना	वन्दना
निरीन्द्रिय	निरिन्द्रिय	वन्दी	वन्दी
निरिक्षण	निरिक्षण	वशी, वन्शी	वशी
निष्पक्ष	निष्पक्ष	बहिन	बहन
पौव	पौव	बाणप्रस्थ } वाणप्रस्थ }	वानप्रस्थ
पचम्	पचम	विधि	विधि
परिणित	परिणत	विधिवत्	विधिवत्
परिषद्	{ परिषत्, परिषद् परिषत्, परिषद्	वृज	{ व्रज व्रज
पहिचान	पहचान	व्यग } व्यग }	व्यग्य
पहिनावा }	पहनावा	व्रत	व्रत
पहिरावा }		ब्रह्म	ब्रह्म
पहिला	पहला	ब्रह्मांड	{ ब्रह्मांड ब्रह्माण्ड
पाषड	पाखड	भगवान्	भगवान्
पारिषद्	{ पारिषद् पार्षद्	भिन्न	अभिन्न
पुरस्कार	पुरस्कार	भृष्ट	भ्रष्ट
पुल्लिग	पुल्लिग	महंगा	महंगा
पुज्यनीच	पूजनीय	महत्त्व	महत्त्व
पुज्यनीय	पूज्य	महात्म	माहात्म्य
पूछना	पूछना	महानता	महत्ता
पृष्ठ (पीठ)	पृष्ठ		
पृष्ठपेशण	पिष्ठपेषण		
पोशण	पोषण		

अशुद्ध	शुद्ध	अशुद्ध	शुद्ध
माधुर्यता	{माधुर्य मधुरता	श्रीमान	श्रीमान्
मालवी	मालवीय	श्रीयुत्	श्रीयुत
मिश्र (देश)	मिस्त्र, मिसर	श्रेष्ठ	श्रेष्ठ
मिस्त्री (मीठा)	मिश्री, मिसरी	षट्कोण	षट्कोण
मूढ	मूढ	षट्दर्शन	षट्दर्शन
मृत्युलोक	मर्त्यलोक	षट्दर्शन}	
याज्ञवल्क	याज्ञवल्क्य	षड्ज (स्वर)	षड्ज
रखा है	रक्खा है	षड्यन्त्र	षड्यन्त्र
राजनैतिक	राजनीतिक	षष्ठम्}	षष्ठ
रितु	ऋत	षष्ठम्}	
रिद्धि	ऋद्धि	षोडश	षोडश
रिषि	ऋषि	सतो गुण	सत्त्वगुण
रूढ, रूढि	रूढ, रूढि	सत्त्व	सत्त्व
लक्ष (उद्देश्य)	लक्ष्य	सन्यामी	सन्यासी
लक्ष्मण	लक्ष्मण	सप्तम्	सप्तम
वाङ्मय	वाङ्मय, वाङ्मय	समुन्द्र	समुद्र
विराट	विराट्	सहस्र	सहस्र
वैशाख	वैशाख	सहस्राब्दि	सहस्राब्दी
शताब्दि	शताब्दी	साक्ष (गवाही)	साक्ष्य
शाशन	शासन	साम्प्रदायिक	साम्प्रदायिक
शिषर	शिखर	सेचन	सेचन
शीक्षा	शिक्षा	सिक्ख	सिक्ख
शुनहशेप	शुनःशेप	सीमित	परिमित
शेषर	शेखर	सुभास	सुभाष
शैया	शय्या	सुश्रूषा	सुश्रूषा
		सृजन	सर्जन

अशुद्ध	रुद्ध	अशुद्ध	शुद्ध
सुष्टा	स्रष्टा	स्वक्ष	स्वच्छ
सौहार्द्र	सौहार्द, सौहार्थ	स्वस्थ	स्वस्थ
सौजन्यता	सौजन्य, सुजनता	स्वास्थ	स्वास्थ्य
सौन्दर्यता	सौन्दर्य, सुन्दरता	स्वेक्षा	स्वेच्छा
स्रष्टि	सृष्टि	हितैशी	हितैषी
		हिन्दु	हिन्दू (हिन्दुओं)

निम्नलिखित शब्दोंके सभी रूप शुद्ध हैं—

अपाहज, अपाहिज	{ छत्र (छतरी), चत्र (बल, चत्रिय)
असल (देश), आसाम	{ छात्र (विद्यार्थी), क्षात्र
आश्रय (सहारा), प्राश्रय (आदर)	{ (चत्रिय सबन्धी)
उदाम, उद्दाम	जवनिका, यवनिका
उषःकाल, उषाकाल, रुषाकाल	भोपडा, भोपडा
उषः, उपस्, उषा, ऊषा	थड, ठड,
उष्म, ऊष्म, ऊष्मा उपमा,	ढलुवाँ, ढलवाँ, ढालवाँ, ढालुवाँ
ओठ, ओठ, होठ, होठ	तमाखू, तम्बाखू
कलश, कलस	तमोली, तनोली
{ कश्मीर, काश्मीर, कारामीर,	तोलना, तौलना
{ कश्मीर	तौल, तोल
कुतूहल, कौतूहल	त्यौहार, त्योहार
कोश, कोष	दपति, दपती
कोशल, कोसल	दिक्पाल, दिग्पाल
[कौटिल्य, कौटल्य	दिवाला, दीवाला
[कौशिक, (विश्वामित्र), कौषिक	{ दीपावली, दीपाली, दीपावलि
(रेशमी वस्त्र)	{ दीवाली
चन्द्रमा, चन्दिमा	दुकान, दूकान
चुनाई, चिनाई	दृष्टव्य, द्रष्टव्य

द्वन्द्व, द्वन्द्व
 धूआँ, धुआँ
 धूल, धूलि
 निःसकोच, निस्सकोच
 निःसन्देह, निस्सन्देह
 निःसीम, निस्सीम
 नूतन, नूतन
 न्योछावर, न्यौछावर
 पछुआँ, पछुआँ, पछुआँ
 परछाई, परछाहीं
 परिषत् (इ), पर्षत् (इ)
 पर्येक, पल्यक
 पृथ्वी, पृथिवी
 पृष्ठ (पूछा हुआ), पृष्ठ (पीठ)
 प्रतिहार (री), प्रतीहार (री)
 ब्रह्म इ, ब्रह्माइ
 भ्रुकुटि, भ्रुकुटी, भ्रुकुटि
 { भ्रुकुटी, भ्रूकुटि, भ्रूकुटी,
 भ्रुकुटि, भ्रुकुटी

मट्टी, मिट्टी
 मनुष्य, मानुष
 मुसकान, मुस्कान
 बंग, बग
 वशिष्ठ, वसिष्ठ
 विदा (ई), विदा (ई)
 बहिष्कृत, वहिष्कृत
 वाण, बाण
 वाल्मीक, वाल्मीकि
 वाष्प, वाष्प
 विकाश, विकास
 बिन्दु, बिन्दु
 बिस्तार (विस्तृत), विस्तार
 बीभत्स, बीभत्स
 बृहत्, बृहत्
 वेश, वेष
 ब्रज, व्रज
 शृङ्खला, श्रृङ्खला
 सागूदानाना, साबूदाना
 सौहार्द, सौदार्ध

चतुर्थ खंड

१

लिपियोंका विकास

हमारी धरती जब जङ्गलीपनकी नींदसे अँगड़ाई लेकर, आँखें मलकर, जँभाकर जाग उठी तब उसके बच्चोंने जो बहुतसे भले काम किए उनमें एक था लिखनेका ढङ्ग निकालना। पर यह काम मन बहलाने-भरके लिये ही नहीं किया गया था। उन्हे भल्ल मारकर इस काममें हाथ डालना पड़ा। पौ फटी, सूरज निकला, दोपहर हुई, दिन ढला। पर इन्हीं चार पहरोमें न जाने कितनी बार वे जूझ जाते थे। कल्लनका घड़ा कहीं जल्लनके घड़ो में पहुँच गया तो बस महाभारत हुआ समझो। कल्लनके घड़ेपर मोती तो टँके नहीं थे कि लाखोमें धरा हो, कोई पहचान ले। घड़े-घड़े एकसे। वे दरबारी चाल-ढाल तो जानते न थे। बस पहले भौँहे तनतीं, फिर डडे तुलते और बात-बातमें सिर फूट जाते, बछियाँ चलने लगतीं। पलक मारते मारते धरती लाल हो उठती। पर धीरे-धीरे उन लोगोंने सोचा कि अपनी कोई पहचान बना लें, तब तो टंटा ही जाता रहे। बस एक-एक टोलीने अपनी-अपनी अलग-अलग पहचान बना ली और अपने डगर-ढोर, कपड़े-लत्ते, लोहे-लकड़ सबको आँक दिया। यहीँतक नहीं, उन्होंने अपने घरके बूढ़े-बच्चे, छोटे-बड़े, सबपर यह पहचान लगा दी।

फिर जङ्गलमें घूमते-धामते सैकड़ो जड़ी-बूटियाँ, पेड़-पौधे, बेल-पत्ते उन्हे मिलते। उनमेंसे कोई उनकी खोसी हरता, कोई उनकी आँखोंकी ललाई काट देता। अब इनमेंसे किसे-किसे वे मनकी कोठरियोंमें तहा-

तहाकर रखते। उन्होंने इन पेड-पौधोंके नाम रक्खे और सबके लिये चिह्न बना डाले।

फिर जब एक-एक झुण्डके लोग दूर-दूर जा बसे, दो भाइयोंके बीच कई-कई कोसका बीच पड गया, तब उन दूर बैठे हुए भाई-बन्दो, गोती-नातियो, हेली मेलियोमे लेन देन, काम काज, कीन-बेंचका व्यवहार रखनेके लिये भी उन्हें लिखावटका आसरा लेना पडा।

जब इन सब बातोने उन्हें लिखनेका ढङ्ग चलानेके लिये बेवस कर दिया तब उन्होंने आडी-तिरछी लकीरोसे एक लिखावट बना ली। उससे उन्होंने अपने घर-घरका काम नी चलाया ही, साथ ही इन्हीं लकीरोमे वे अपने गीत भी लिखने लगे। पर हों, बहुत दिनोतक इने-गिने लोग ही थे जो लिखना सीखते थे और लिखा हुआ बाँच सकते थे। ऐसे लोगोपर अपढ लोग बडा अचरज करते और समझते कि 'ये लोग योगी हैं, भूतोसे खेलते है।'।

देखा जाय तो सबसे पुरानी लिखावट पथरोपर लिखे हुए कुछ वेदुके, वेढङ्ग किरन-कॉटेभर ही हैं। गुनी लोग यह मानते है कि पथरकी इन लिखावटोको पहले किसी लिखैयने मट्टी, गेरू या सेलखडीमे पाटीपर लिख डाला होगा और फिर किसी 'काला अच्छर भैस बराबर' समझनेवाले पथरकटने छीनी लेकर उस लिखावटको गहरा खोद डाला होगा और फिर तो पथर, लकडी, कागज, कपडे सभीपर लिखने लगे होंगे। ऐसी खपड-पोथियो पहले-पहल सर हेनरी लार्डको कैलिडियाकी खोजमे हाथ लगी थी।

इन खपड-पोथियोमे से एक लदनके अचरज-घरमे रक्खी है जिसमे बाढ की कहानी लिखी है। यह पोथी लिखावटकी सबसे पुरानी साख है जो ईमासे लगभग चालीस सौ बरस पहले लिखी गई थी। ये कैलिडियावाले फन्नीदार अक्षरोमे ऐसे लिखते थे कि एक-एक अक्षर एक-एक फन्नी या कई-कई फन्नियोकी मिलावटसे बना होता था और उन्हें वे चौकोर नोकवाले तकुओसे बाईसे दाई ओरको लिखते थे।

कैलिडियाँको लिखावट—



पुरानेपनमे दूसरी बारी मिस्त्रवालोकी पोथियोकी आती है। ये पोथियाँ बेंत, बोंस या नरकटके कलमसे पसारोपर लिखी जाती थीं। इन पसारोको पैपाइरस या पपुरस कहते हैं। ये पसारे नील नदीकी घाटियोमे उगनेवाले सरपतोकी गुद्दी कूटकर बनाए जाते थे। अबतक मिली हुई मिस्त्री पोथियोमे सबसे पुरानी पोथीका नाम “मरोकी पोथी” है। यह तब लिखी गई थी जब बड़े पिरैमिडोकी नींव डाली जा रही थी।

मिस्त्रियोकी लिखावटमे अक्षरोके बदले मछली, कौवा, सिंह, चिडिया और उन दिनोके बर्तन-भण्डो-जैसे अक्षर बनाए जाते थे।



(मिस्त्री अक्षर)

चीनी पोथियाँ—

इन पोथियोके पीछे चीनकी पोथियोकी बारी आती है। चीनी साधु कनफूचीने विक्रमसे ४५० बरस पहले ही कथा, कहानियो, गीतो और सीखोकी पोथियाँ लिखनेका चलन चला दिया था। ये पोथियाँ बोंसके चौड़े फच्चरोपर लिखी जाती थीं। कभी तो तीखे नुकीले तकुए से इनपर अक्षर कोचे जाते थे और कभी-कभी वे कोचे हुए अक्षर हिन्दुई कालिखसे रँग दिए जाते थे। चीनी लोग पाटके कडोपर लिखा करते थे। उन्होने विक्रमसे पचास बरस पहले ही कागज बनानेका काम चालू कर दिया गया था। ईसाके जनमके

थोड़े दिनों पीछे ही चीनियोंने ठोस काठ के समतल टुकड़ोंपर उल्टे खोदकर उनसे छापनेका लग्गा भी लगा दिया था और योरपमे छापनेका काम चलनेसे तीन सौ बरस पहले ही वे उठौवा छापे छापने लगे थे।



(चीनी अक्षर, जो ऊपरसे नीचेको लिखे जाते हैं)

हिब्रू

सबसे पुरानी हिब्रूकी पोथियाँ भी ईसासे लगभग छह सौ बरस पहले लिख डाली गई थीं।

यूनानमें लिखावट—

किन्हीं दिनों उत्तरी अफ्रीकामे कार्थेज धरतीकी सबसे बड़ी बस्ती थी। वहाँ के व्यापारी फोनीसियोंने पहले-पहल यूनानियोंको कलम थामना सिखाया और मिलियोंने उन्हे पोथी बनाना। यो तो यूनानी अक्षर ईसासे आठ सौ बरस पहले ही जनम ले चुके थे पर वे छिट-फुट बिखरे हुए थे, कोई उन्हे पूछता न था।



(फोनीसी अक्षर)

जेवंसीका कहना है कि यूनानमे पढ़ने-लिखनेकी चलन विक्रमसे पाँच सौ बरस पहले चल निकली थी।

सिकन्दरियामें—

एथेन्सके पीछे सिकन्दरियामे यूनानियोंने अपनी जड़ जमाई और वहाँ प्रोलैमी भाइयोंने अच्छा-अच्छी सात लाख यूनानी

पोथियाँ बटोर लीं जिन्हें जूलियस साजरने विक्रमसे नौ बरस पीछे सिन्दूरियामे आग लगा कर जला डाला ।

रोममें लिखावट—

पहले-पहल रोमवालोकी पोथियोमे सब मसाला औरोंकी मँगनीका था । पहले तो बहुत दिनोतक यूनानी बोलीका बोलबाला रहा पर जब रोमी बोली कुछ ताव पकडने लगी तब भी उसकी नाँव और ढाँचा यूनानी ही रहा ।

ब्राह्मी—

अपने देशमे लिखनेकी चाल तो न जाने कब चल पडी थी । मोहनजोदडो और हरप्पामे खपडोपर जो लिखावट है वह ईसासे पाँच हजार बरस पहलेकी बताई जाती है और यह भी कहा जाता है कि



(मोहनजोदडोकी लिखावट)

सिधके मैदानमे रहनेवाले आर्योंने बेबिलोन और मिस्रवालोसे अपना मेल-जोल बना रक्खा था और वहाँवालोसे लेन-देन भी चलाते थे । हाँ सबसे पुरानी हमारी ब्राह्मी लिखावट हमे प्रिपावाके उस घडेके ढकनेमे मिलती है जिसमे भगवान् बुद्धके फूल रक्खे मिले है । इसके पीछे अशोकने लाट, टीले और पहाडकी चट्टानो पर ब्राह्मी और खरोष्ठीमे बुद्धके धरमकी और भलेपनकी बाते खुदवाई थीं । धीरे-धीरे ताडके और बाँसके पत्तोपर लिखाई होनेलगी और फिर तो भोजपत्रो - पर भी लोग लिखने लगे । इस ब्राह्मीके न जाने कितने रूप बदले और आज यह देवनागरी, गुजराती और बँगला लिखावटो मे थोडा-सा हेरफेर लेकर छापेमे आजानेसे कुछ साँचेमे बँध गई है ।

कुछ लोगो ने द्राविडी लिखावटो को भी ब्राह्मीसे निकला बताया है पर यह ठीक नहीं है। नागरी अक्षर और अक्षरका ब्यौरा इस बातको ठीक समझा देगा।

लिखावटकी चार अवस्थाएँ—

कुछ विद्वानो का मत है कि लिखावट एक ढगसे चार अवस्थाओंमें ढलकर बनी है—

१. एक बातके लिये एक संकेतवाली (आइडियोग्रेफिक या विचार-लिपि)

२ चित्र लिखावट (पिक्टोग्रेफिक या चित्र-लिपि)

३. बोलीकी एक-एक लहरपर लिखावट (सिलेबिक या लयान्विति-लिपि)

४. एक ध्वनिवाले अक्षरो की लिखावट (अल्फाबेटिक या ध्वन्यक्षर-लिपि)

मानते हैं कि सबसे पहले लोग एक पूरी बातके लिए एक चिह्न बना देते थे। यदि उन्हें कहना होता कि 'मैं जा रहा हूँ' तो वे एक चिह्न बना देते थे। इसके पीछे आई चित्र लिपि, जिसमें एक-एक चित्र बनाते थे। जैसे उन्हें घोड़ा बताना हुआ तो घोड़ेका चित्र बना देते थे। आज भी ये दोनो ढङ्गकी लिखावटें पुरानी अनपढ़ जातियोमें ज्योकी लो मिलती है। तीसरी लयान्विति (सस्वराक्षर या सिलेबिक) लिपि है जिसमें व्यञ्जन के साथ स्वर मिले रहते हैं। "क" अक्षर बराबर है क् + अ। इसलिये बहुतसे लोग हमारी देवनागरी लिखावटको लयान्विति मूलक (सस्वराक्षर या सिलेबिक) मानते हैं, पर वे यह भूल जाते हैं कि सिलेबिक या लयान्विति तो किसी शब्दकी बहुत सी ध्वनियोंका यह सबसे छोटा मेल है, जो एक भटकेमें बोला जाता हो, जैसे "संसार" शब्द लीजिए। सिलेबिक या लयान्वितिको देखते हुए इसमें दो भटके या सिलेबल् हैं—एक सम्, दूसरा सार। पर इसमें अक्षर तीन हैं सं, सा, र और ध्वनियाँ छह हैं (स्, अ, स्, आ,

र, अ)। इसलिये जो लोग देवनागरी लिखावटको सिलेविक मानते हैं, वे भूल करते हैं। चौथी लिखावट वे हैं जिनमें ध्वनिके लिए अक्षर आता है जैसे अँगरेजीका 'वी' = 'व' है।

हमारा मत है कि नागरी सस्वराक्षर लिखावट न होकर ध्वन्यात्मक है और इसीलिये वह सब लिखावटोंमें सबसे अच्छी सुलभती हुई लिखावट है, क्योंकि हम जैसा बोलते हैं वैसा ही उसमें लिखते हैं। अँगरेजी जैसी लिखावटोंमें गड़बड़ यह है कि वहाँ अक्षरका नाम है "वी" पर वह आता है व के लिये। अक्षरका नाम है "ए" और आता है अ, आ, ए, ऐ और औ के लिये, इसलिये, उनमें बहुत भ्रम उत्पन्न करनी पड़ती है। पर देवनागरी लिखावटमें जो अक्षरका नाम है वही उसे देखकर बोला जाता है। इसलिये हम देवनागरीको पूरी लिखावट मानते हैं और उसे पाँचवीं 'ध्वन्यात्मक अवस्था' में मानते हैं।

लिखावट कैसे चलती है ?—

दुनियामें जितनी कुछ लिखावट है सब तीन ढंगसे चलती है—

१. बाएँसे दाएँ, जैसे देवनागरी या योरोपकी रोमन लिखावटें।

२. दाएँसे बाएँ जैसे अरबी, फारसी।

३. ऊपरसे नीचे, जैसे चीनी बोलीकी लिखावट।

सङ्केत विद्या—

लिखावटक ही समान लोगोंने गुपचुप बातचीतके लिये हाथके संकेत बना लिए जिनमें अक्षर, मात्रा सब वैसी ही जानी जा सकती थी जैसे लिखावटमें। कहा जाता है कि जब लङ्कामें राम और हनुमान आपसमें बातचीतमें करते थे ता उन्होंने अपना एक गुर बना रक्खा था—

अहिम्न कमल चक्र टकार। ताल पवन यौवन सिसकार॥

उँगली अक्षर चुटकी मात्रा। राम पवनसुत करते वात्रा॥

इसे यो समझ सकते हैं कि हाथको सोंपके फन जैसा बना दिया तो उसमें "अ" से अः तक सब आ गए। कमल जैसा बनाया तो क, ख, ग, घ, ङ आ गया। चक्रके ढंगसे उँगली घुमाई तो च, छ,

ज, झ, ञ आ गए। मुँहसे टकार दिया तो ट, ठ, ड, ढ, ण आ गए। हाथसे ताल दी तो त, थ, द, ध, न आ गए। पखेके ढगसे हाथ घुमाने लगे तो प, फ, ब, भ, म आ गए। मुँहपर हाथ फेरा तो य, र, ल, व आ गए और मुँहसे सिसकारी भरी तो श, ष, स, ह आ गए। जिस वर्गका जो अक्षर बताना हुआ उतनी उँगलियों उठा दीं जैसे “ग” कहना हुआ तो कमल जैसा हाथ बनाकर तीन उँगलियों उठा दीं और “गा” कहना हुआ तो चुटकियों भी बजा दीं। इस प्रकारके अपने-अपने अलग-अलग सकेत लोगोने बना लिए हैं और उन्हें काममें भी लाते हैं पर वे बोलियोकी छानबीनके लिये किसी कामके नहीं हैं।

२

नागरी अङ्क और अक्षर

प्रथम अध्यायमें बताया गया है कि किस प्रकार ब्राह्मी लिपि ही अनेक रूप परिवर्तनोके पश्चात् वर्तमान देवनागरी लिपिका रूप प्राप्त कर सकी है। आगे हम नागरी अंको और अक्षरोके विकास क्रमका विवेचन करेंगे।

नागरी अङ्क

स्वर्गीय रायबहादुर पंडित गौरीशंकर हीराचन्द ओझाने नागरी अंकोके विकासके सम्पन्धमें विचार प्रकट करते हुए लिखा है कि जैसे नागरी लिपिके प्राचीन और वर्तमान अक्षरोके बीच बड़ा अन्तर है वैसे ही नागरीके प्राचीन और वर्तमान अंकोमें भी बड़ा अन्तर है। यह अन्तर केवल अंकोके रूपोंमें ही नहीं पाया जाता वरन् प्राचीन तथा अर्वाचीन अंकोकी लेखन शैलीमें भी बड़ा भेद है। इस समय जैसे एक ही अंक इकाई, दहाई, सैकड़ा, हजार, लाख आदिके स्थानोंमें आ सकता है वैसे प्राचीन अंक-क्रममें न था। प्राचीन अंक-क्रममें शून्यका व्यवहार न था। एकसे नवतककी संख्या बतलानेके लिए ६

अक चिह्न नियत थे और ऐसे ही १०, २०, ३०, ४०, ५०, ६०, ७०, ८०, ९०, १००, १०००, १००००० आदिके लिये भी भिन्न-भिन्न चिह्न नियत थे। प्राचीन क्रम विशेष जटिल था। क्रम-क्रमसे विकास और सुधारकी अवस्था पार करते हुए हमारे अकोको वर्तमान रूप प्राप्त हुआ है। समय-समयपर जो रूप-परिवर्तन होते रहे हैं उसके ये दो मुख्य कारण अनुमान किए जा सकते हैं—

(१) अकोको सुन्दर बनानेका प्रयत्न तथा (२) शीघ्रतासे तथा लेखनीको उठाए बिना अकोको पूरा लिखनेकी चेष्टा। साथमे दिए हुए चित्रसे विकासकी अवस्था स्पष्ट हो जायगी।

१—इसका चिह्न प्राचीनकालमे एक आडी लकीर था (—)। लगभग ईसवी सन्की चौथी शताब्दी तक १ का अक प्रायः इसी प्रकार लिखा जाता था और अब भी व्यापारी लोग जहाँ रुपयेके अकोके साथ आनेका अक लिखना होता है वहाँ यही चिह्न काममे लाते है। दूसरे रूपमे थोडा सा घुमाव डालकर सुन्दर बनानेका यत्न पाया जाता है। तीसरा रूप दूसरेसे मिलता हुआ ही है, परन्तु उसमे आरम्भके हिस्सेमे छोटी सी गॉठ लगाने तथा घुमावको बढ़ानेका यत्न किया गया है। तीसरे रूपका नीचेकी तरफ अधिक बढ़ानेसे चौथा रूप बना है। इसीसे पाँचवाँ तथा छठा रूप बना है जो अवतक लिखा जाता है।

२—इसका चिह्न पहले दो आडी लकीरें (=) था (जिसका विवरण १ के पहले रूपके अनुसार ही है)। दूसरे रूपमे इन लकीरोमे कुछ घुमाव पाया जाता है, जो सुन्दरताके विचारसे ही डाला गया होगा। इसका विवरण १ के दूसरे रूपके अनुसार ही है। तीसरा रूप लकीरोका नीचेकी ओरका झुकाव बढ़ा हुआ पाया जाता है। इन दोनों लकीरोके परस्पर मिल जानेसे चौथा रूप बना है जो वर्तमान २ के अंकसे मिलता हुआ है। यह रूप लेखनीको उठाए बिना दोनों लकीरोको लिखनेसे बना है और अनेक प्राचीन हस्तलिखित पुस्तको, शिलालेखो तथा ताम्रपत्रोमे मिलता है।

३—इसका चिह्न पहिले तीन आड़ी लकीरें (≡) था, जिनमे घुमाव डालनेसे दूसरा रूप तथा प्रारम्भमे छोटी सी गॉठ लगानेसे तीसरा रूप बना है। बिना लेखनी उठाए लिखनेका यत्न करनेसे चौथा रूप बना है, जो वर्तमान ३ के अकसे मिलता हुआ है। इन भिन्न-भिन्न रूपान्तरोंका विवरण अक २ के रूपान्तरोंके अनुसार ही है। व्यापारी लोग अबतक २ और ३ आनोंके लिए क्रमशः दो और तीन आड़ी लकीरें (=, ≡) बनाते हैं, जो वास्तवमे प्राचीन अक ही है।

४—इसका पहला रूप अशोकके समयकी (प्राचीन) नागरी लिपिके 'क' अक्षरसे मिलता हुआ है। दूसरा रूप नानाघाट आदि अनेक स्थानोंके प्राचीन शिलालेखोंमे मिलता है। तीसरा रूप क्षत्रियवशी राजाओंके सिक्कोंमे मिलता है जिसमे नीचेकी ओरकी खड़ी लकीरके अन्तमे घुमाव डाला गया है। उसी घुमावको जल्दी लिखनेमे गॉठका रूप देने तथा बीचकी आड़ी लकीरके साथ उसको मिला देनेसे चौथा रूप बना है, जो वर्तमान ४ के अकसे बहुत ही मिलता हुआ है और दसवीं शताब्दीके आसपासकी हस्तलिखित पुस्तकों आदिमे पाया जाता है।

५—इसका पहला रूप आध्रभृत्यों तथा क्षत्रियोंके लेखोंमे मिलता है। दूसरा रूप गुप्तोंके शिलालेखोंमे मिलता है जिसमे खड़ी लकीरको कुछ टेढ़ी बनाकर सुन्दरता लानेका प्रयत्न पाया जाता है। तीसरा रूप नेपालके शिलालेखोंमे तथा प्राचीन पुस्तकोंमे मिलता है। चौथा तथा पाँचवाँ दोनों रूप ईसवी सन् की नवीं तथा दसवीं शताब्दीके लेखोंमे मिलता है और नागरीके वर्तमान पाँचके अकसे मिलता है। पाँचवाँ तथा छठा—ये दोनों रूप इस समय लिखे जाते हैं।

६—इसका पहला रूप मौर्यवशी राजा अशोकके सहस्राराम (बिहारके शाहाबाद जिलेमे) और रूपनाथ (जबलपुर जिलेमे) के लेखोंमे पाया जाता है, जो वर्तमान ६ के अकसे बहुत कुछ मिलता

हुआ है। दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ ही है। तीसरा रूप दूसरेसे तथा वर्तमान ६ के रूपसे विशेष मिलता हुआ है।

नागरी अंकों का विकास

ॠ ॡ ॢ ॣ । ॥ = १

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ = २

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ = ३

ॠ ॡ ॢ ॣ । = ४

ॠ ॡ ॢ ॣ = ५

ॠ ॡ ॢ = ६

ॠ ॡ ॢ ॣ = ७

ॠ ॡ ॢ ॣ । ॥ = ८

ॠ ॡ ॢ ॣ । ॥

ॠ ॡ ॢ ॣ = ९

५—इसका पहला रूप आध्र भृ.यवशी राजाओंके शिलालेखोंमें

मिलता है। दूसरा रूप क्षत्रिय राजाओंके सिक्कोमें पाया जाता है जिसमें खड़ी लकीरके नीचेके हिस्सेको कुछ बाएँ हाथकी ओर घुमा दिया गया है। इसी घुमावको कुछ और बढ़ानेसे तीसरा तथा चौथा रूप बना है। ये दोनों रूप क्षत्रियोंके सिक्को तथा वल्लभी राजाओंके ताम्रपत्रोंमें मिलते हैं। इन्हींसे वर्तमान ७ के अककी उत्पत्ति हुई है।

८—इसका पहला रूप आध्र भृत्यवशी राजाओंके शिलालेखोंमें पाया जाता है। दूसरा तथा तीसरा रूप गुप्तवशी राजाओंके लेखोंमें मिलता है। इन्हींसे वर्तमान ८ का अक बना है।

९—इसका पहला तथा दूसरा रूप आध्रभृत्योंके लेखोंमें मिलता है तीसरा रूप क्षत्रियोंके सिक्कोमें पाया जाता है। तीसरेको शीघ्रतासे लिखनेके कारण चौथे रूपका प्रादुर्भाव हुआ होगा। यह रूप तीसरे रूपसे और नागरीके 'उ' अक्षरसे भी मिलता हुआ है। चौथेसे पाँचवाँ रूप बना है, जिसमें बाई ओरके नीचेके हिस्सेकी गोलाई बढ़ जानेसे वर्तमान ९ के अकसे कुछ समानता आ जाती है। यह रूप ईसवी सन् की दसवीं शताब्दीके लेखोंमें मिलता है। इसीका रूपान्तर छठा रूप है, जो वर्तमान समय में भी कोई-काँई लिखते हैं। उसीसे वर्तमान ९ का अक बना है।

१०—नव का यह रूप विशेष कर दक्षिणमें प्रचलित है। इसके पहले तथा दूसरे रूपका विवरण ऊपर लिखे अनुसार ही है। तीसरा रूप दूसरेसे मिलता हुआ है केवल ऊपरके हिस्सेमें गोंठ लगा दी गई है। इसीसे शीघ्रतासे लिखनेके कारण चौथे रूपकी उत्पत्ति हुई है।

१०—शून्यका प्रचार ईसवी सन् की छठी शताब्दी तकके शिलालेखों, ताम्रपत्रों तथा सिक्कोमें नहीं पाया जाता, जिसका कारण यह है कि लगभग उस समय तक अक प्राचीन क्रमसे लिखे जाते थे, जिसमें शून्य की आवश्यकता ही न थी, क्योंकि १०, २०, ३० आदि अकोंके लिए भिन्न-भिन्न चिह्न नियत थे।

नागरी अक्षर

नागरी अक्षरोंके सम्बन्धमें ओभाजीका मत है कि वर्तमान नागरी लिपिका मूल अर्थात् प्राचीन रूप अशोकके शिलालेखोंकी लिपिमें मिलता है जो विक्रम सवत से लगभग २०० वर्ष पूर्व का है और काठियावाड़से उड़ीसा तक और नेपालकी तराईसे मैसूरतक अनेक स्थानोंमें मिला है। अशोकके समय वह लिपि बहुधा सारे भारतमें वैसी ही प्रचलित थी जैसा कि इस समय नागरी लिपि है। अशोकके पूर्व नागरीका क्या रूप था और उसमें कैसे-कैसे परिवर्तन होनेके पश्चात् वह उस स्थितिक पहुँची यह जाननेके लिए अबतक ठीक साधन उपलब्ध नहीं हुए हैं। अतएव अभी तो हमें अशोकके समयकी लिपिको ही अपनी नागरी लिपिका उत्पत्ति-स्थान मानना चाहिए।

अशोकके समयकी लिपिका नाम 'ललितविस्तातर'में 'ब्राह्मी' लिपि मिलता है और 'नित्यापोडपिकारणव' के भाष्य 'सेतुवधु'में भास्करानन्द उसका नाम 'नागर' (नागरी) लिपि हाना मानता है क्योंकि वह लिखता है कि "नागरी लिपिमें 'ए' का रूप त्रिकोण है जैसा कि अशोकके लेखोंमें मिलता है।

'नागरी' 'देवनागरी'का संचित रूप है और इस लिपिका नाम 'देवनागरी' कहलानेका कारण शाम शास्त्रीके मतानुसार यह है कि देवताओंकी प्रतिमाओंके बननेके पूर्व उनकी उपासना साकेतिक चिह्नों द्वारा होती थी जो कई प्रकारके त्रिकोणादि यन्त्रोंके मध्यमें लिखे जाते थे। और वे यन्त्र 'देवनागर' कहलाते थे। उन देवनागरीके मध्य

१ अशोकके समयसे पूर्वका अबतक एक ही छोटा सा लेख मिला है। उसमें नागरी लिपिके केवल १४ अक्षरोंके प्राचीन रूप मिलते हैं। उनमें और अशोकके लेखोंकी लिपिमें विशेष अन्तर नहीं है। भेद इतना ही है कि उनमें दीर्घ स्वर चिह्नका अभाव है।

लिखे जानेवाले अनेक प्रकारके साकेतिक चिह्न कालान्तरमें अक्षर माने जाने लगे, इसीसे उनका नाम 'देवनागरी' हुआ ।

यह कहना अनुचित न होगा कि अशोकके लेखोकी नागरी लिपि वर्तमान नागरीसे अधिक सरल थी और गुजराती लिपिकी तरह उसके अक्षरोके सिर नहीं बनते थे, परन्तु पीछेके लेखकोके हाथसे उसके अनेक रूपान्तर हुए जिनके मुख्य चार कारण अनुमान किये जा सकते हैं—

(१) अक्षरोके सिर बनाना । (२) अक्षरोको सुन्दर बनानेका प्रयत्न करना । (३) त्वरासे लिखना तथा (४) कलमको उठाये बिना अक्षरको पूरा लिखना ।

साथके चित्रमें अक्षरोके अशोकके समयके रूप तथा समय समयपर हुए उनके समस्त रूपान्तर दिए गए हैं । इन रूपान्तरोंका विवरण नीचे लिखा जाता है । प्रत्येक अक्षरका पहला रूप अशोकके समयका है । नीचे जहाँ-जहाँ 'पहला रूप' लिखा है वहाँ-वहाँ दूसरे रूपसे ही उसका अर्थ समझना चाहिए ।

अ—इसका पहला रूप गिरनार पर्वत (काठियावाड़में) के पास की एक चट्टानपर खुदे हुए अशोकके लेखसे लिया गया है । दूसरा रूप कुशाणवशी राजाओंके लेखोंमें (जो ईसवी सन्की दूसरी शताब्दीके आसपासके हैं) मिलता है । इसमें सिर बनानेका यत्न स्पष्ट पाया जाता है । प्रारम्भमें अक्षरोके सिर बहुत छोटे बनते थे परन्तु पीछेसे बहुधा सारे अक्षरपर बनने लगे । ऐसा अनुमान होता है कि प्रारम्भमें यह यत्न भी अक्षरको सुन्दर बनानेके उद्देश्यसे किया गया होगा । तीसरा रूप दूसरे रूपसे मिलता हुआ है, अन्तर केवल इतना ही है कि दूसरे रूपमें नीचेके बाईं ओरके हिस्सेमें सुन्दरताकी दृष्टिसे जो घुमाव डाला गया है उसका सम्बन्ध मूल अक्षरसे तोड़ दिया है । चौथे और पाँचवें रूपमें 'अ' की दाहिनी ओरकी खड़ी लकीरको सुन्दर बनानेका यत्न पाया जाता है, जिससे अक्षरकी आकृतिमें विशेष अन्तर

आ गया है। ये रूप ईसवी सन् की नवीं शताब्दीके आसपाससे लगाकर तेरहवीं शताब्दीतकके अनेक लेखों तथा हस्तलिखित पुस्तकोंमें मिलते हैं। कई जैन लेखक तो अबतक हर खड़ी लकीरके अन्तको सुन्दरताके विचारसे हलतके चिह्नका सा रूप दे देते हैं।

अ—अका यह रूप अब बहुधा दक्षिणमें लिखा जाता है और ऊपर लिखे हुए 'अ' के तीसरे रूपको उसकी वास्तविक स्थितिमें रहने देने अर्थात् उसमें सुन्दरता लानेका यत्न न करनेसे ही इसकी उत्पत्ति हुई है।

इ—का दूसरा रूप गुप्तवंशी राजा समुद्रगुप्तके इलाहाबादके लेखमें तथा स्कन्दगुप्तके समयके कुमाऊँके लेखमें मिलता है जिसमें 'इ' की बिन्दियोंपर सिर बनानेका यत्न किया गया है। चौथा रूप हैहय (कलचुरी) वंशी राजा जाज्वलदेवके लेखमें तथा कई हस्तलिखित प्राचीन पुस्तकोंमें पाया जाता है। पाँचवाँ रूप १३ वीं शताब्दीके आसपासके शिलालेखों तथा पुस्तकोंमें मिलता है और वर्तमान 'इ' से बहुत कुछ मिलता हुआ है।

उ—के दूसरे रूपमें सिर बना है और नीचेकी आड़ी लकीरके अन्तिम भागको सुन्दरताके विचारसे कुछ नीचेको झुकाया गया है। उक्त झुकावको बढ़ा देनेसे चौथे रूपकी सृष्टि हुई है जो अनेक लेखोंमें मिलता है।

ए—के दूसरे रूपमें त्रिकोणको उल्टा कर दिया गया है जिससे ऊपरकी ओर सिर-सा दिखता है। चौथे रूपमें त्रिकोणको पलटकर वर्तमान 'रा' का प्रादुर्भाव दीख पड़ता है। पाँचवाँ रूप, जो वर्तमान 'ए' से बहुत ही मिलता हुआ है, राठौड़ राजा गोविन्दराज (तीसरे) के शक सवत् ७३० (वि० स० ८६५ = ई० स० ८०७) के, ताम्रपत्रोंमें तथा कई अन्य शिलालेखों एवं पुस्तकोंमें मिलता है।

क—के दूसरे रूपमें सिर बनानेका यत्न पाया जाता है एवं बीचकी आड़ी लकीरको झुका दिया गया है। तीसरे रूपमें बीचकी लकीरका

झुकाव बढ़ा दिया गया है। चौथा रूप अनेक लेखोंमें पाया जाता है।

ख—का दूसरा रूप कुशाणवशी राजाओंके लेखोंमें तथा गिरनार पर्वतके पास उपर्युक्त चट्टान पर खुदे हुए लेखमें, जो ई० स० की दूसरी शताब्दीका है, मिलता है। तीसरे रूपमें सिर बनानेके कारण अक्षरके दो खड हो गये हैं, जिनमेंसे पहले अर्थात् खडी लकीरके हिस्सेको सुन्दर बनानेका यत्न किया गया है। इस प्रकार उक्त अक्षरके 'र' और 'व' ये दो रूप बन गए जिनको मिलाकर लिखनेसे ही 'ख' बनता है।

ग—'ख' की नाई 'ग' के रूपान्तरोंका मुख्य कारण सिर बनाना है। दूसरे रूपमें ऊपरके कोणके स्थानमें वक्रता पायी जाती है। इसी रूपके ऊपर सिर बनाने तथा पहली खडी लकीरको तनिक बाई ओर मोड़ देनेसे तीसरे रूपकी उत्पत्ति हुई है जो वर्तमान 'ग' से मिलता हुआ ही है।

घ—के दूसरे रूपमें सिर बनाया गया है और दाहिनी ओरकी दोनों ऊर्ध्व रेखाओंकी ऊंचाई बढ़ाई गई है। इसी का सिर पूरा बनाने तथा त्वराके कारण अक्षरको कुछ टेढ़ा लिखनेसे तीसरा रूप बना है जो वर्तमान 'घ' से मिलता हुआ है। चौथा रूप भी उसीसे मिलता हुआ ही है।

ङ—यह अक्षर अशोकके किसी लेखमें नहीं मिलता। यह पहले-पहले कुशाणवशियोंके लेखोंमें संयुक्ताक्षरोंमें पाया जाता है। इसका पहला रूप समुद्रगुप्तके लेखके एक संयुक्ताक्षरसे लिया गया है। पीछेसे इसके नीचेके हिस्सेकी गोलाई बढ़ती गई और इसकी आकृति 'ङ' से मिलने लगी जिससे इसको उससे भिन्न बनानेके लिए इसके सिरके अन्तमें गोंठ लगाई जाने लगी जो कहीं चतुरस्र कहीं गोल और कहीं त्रिकोण-सी मिलती है। इस गोंठका प्रादुर्भाव ई० स० की आठवीं शताब्दीके आस-पास पाया जाता है। पीछेसे यह बिन्दीके रूपमें अक्षरके मध्यभागमें लगाई जाने लगी।

મમમ મુમુ મ = મ

५२५५५ अ = अ

$$\therefore \frac{1}{\sqrt{2}} \sqrt{2} = 1$$
$$LLJJJ = 32$$
$$\Delta \nabla \square \sqcup \varphi = \varphi$$

十 不 于 可 可 = 可

१ २ ग म स्व = स्व

$$\wedge \cap \neg \sqcup \text{ग} = \text{ग}$$

૯ W ય ય ય ય = ઘ

$$[[3 \text{ 5}] = 2]$$

४ ४ ४ ४ ४ = ५

ॐ क कु कू कृ = व

$$E F F J J =$$

$\Gamma \cup \Gamma' \cup \Gamma'' = \Gamma$
 $\Gamma \cup \Gamma' \cup \Gamma'' = \Gamma$

$\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{8}$
 $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{8}$

८ ८ ८ ८ ८ = ८
८ ८ ८ ८

$$\begin{matrix} h & h & n & a \\ (& (& (& v \end{matrix} = a$$
$$\begin{array}{cccc} \text{C} & \text{C} & \text{C} & \text{C} \\ \text{O} & \text{O} & \text{O} & \text{O} \end{array} = \text{C}$$
$$\begin{array}{ccccccc} \circ & \circ & \circ & & & & \\ \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & & \end{array} =$$
$$\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$$

८६ = ८५

I Y n 20 14 रा = रा

I Y n 2 4 7 = 7
I I I I

१ २ ३ ४ = ५
० ९ ८ ७ ६

० ७ ४ ४ य = य

ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	द = द
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ध
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= न
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= प
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= फ
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ब
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= म
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= म
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= य
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= र
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ल
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= व
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= श
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ष
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= स
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ह
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ङ
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= ञ
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= त
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= का
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= कि
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= की
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= कु
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= कू
ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ	= के

च—के दूसरे हिस्सेमें सिरके अतिरिक्त बाईं ओरके नीचेके हिस्से पर नोक-सी बनी है। तीसरे रूपमें वर्तमान 'च' की आकृति कुछ दीख पड़ती है जो चौथे रूपमें पूरी तरह बन गई है।

छ—के दूसरे रूपमें खड़ी लकीर वृत्तको पार कर बाहर निकल गई है। जयचंदके और मालवाके परमार वंशी महाकुमार उदयवर्मा के वि० स० १२५६ के ताम्रपत्रमें मिलता है।

ज—के दूसरे रूपमें नीचेके हिस्सेको कुछ आगे बढ़ाकर सुन्दर बनानेके लिए कुछ नीचे झुकाया गया है। उसी हिस्सेको बाईं ओर घुमानेसे तीसरा रूप बना है। चौथा रूप वर्तमान 'ज' से मिलता ही है और पौचवॉ रूप तो इस समय तक कहीं-कहीं लिखा जाता है।

झ—वर्तमान नागरी लिपिमें जो 'झ' अक्षर लिखा जाता है उसकी उत्पत्ति कैसे हुई यह नहीं पाया जाता क्योंकि प्राचीन हस्तलिखित पुस्तकोंमें उसका प्रयोग कहीं नहीं मिलता।

ञ—यह वर्ण प्राकृत लेखोंमें मिलता है और संस्कृत लेखोंमें बहुधा संयुक्ताक्षरोंमें ही पाया जाता है। इसका दूसरा रूप मेवाड़के राजा अपराजितके समयके वि० स० ७१८ के लेखमें और तीसरा कुमारगुप्तके समयके मन्दसौरके लेखमें मिलता है, जो वि० स० ५२६ (ई० स० ४७२) का है। तीसरे रूपकी दाहिनी ओरकी खड़ी लकीरको ऊपरकी ओर बढ़ानेसे चौथा रूप बना है, जो वर्तमान 'ञ' से मिलता हुआ ही है।

ट—का दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ है और सिर बनानेके कारण ऊपरके हिस्सेमें कुछ परिवर्तन मालूम होता है। तीसरा तथा चौथा रूप वर्तमान 'ट' से मिलता है।

ठ—का दूसरा रूप केवल सिर बनाये जानेके कारण बना है। बाकी इसमें और पहले रूपमें कोई भेद नहीं है। तीसरे रूपमें सिर तथा नीचेमें वृत्ताकार हिस्सेके बीचमें छोटीसी खड़ी लकीर रहनेके कारण ठीक वर्तमान 'ठ' बन गया है।

ड—इसके तीसरे रूपमें म-यका घुमाव बढ़ा देनेके कारण उसकी आकृति वर्तमान 'ड' के सदृश बन गई है।

ढ—वर्तमान नागरी लिपिकी वर्णमालामें केवल एक 'ढ' अक्षर ही अपनी प्राचीन स्थितिमें बना हुआ है। केवल उसपर सिर बढ़ाया गया है।

ण—का दूसरा तथा तीसरा रूप कुशाणोंके लेखोंमें मिलता है। चौथेसे छठे तकके रूप अनेक लेखादिमें पाये जाते हैं। छठे रूपमें सिर बढ़ा देनेसे वर्तमान 'ण' बना है।

ण—'ण' का यह रूप दक्षिणमें प्रचलित है। इसके भेद ऊपरके 'ण' के अनुसार ही है। इसके चौथे रूपमें सिर जोड़ देनेसे यह रूप बना है।

त—का दूसरा रूप वर्तमान "त" से मिलता हुआ है।

थ—का दूसरा रूप समुद्रगुप्तके लेखमें मिलता है। तीसरेसे पाँचवें तकके रूप अनेक लेखोंमें पाए जाते हैं।

द—का दूसरा रूप अशोकके जोगडके लेखसे तथा पमोसाके लेखोंमें (जो ई० स० पूर्वकी दूसरी शताब्दीके हैं) मिलता है। तीसरा कुशाणोंके लेखोंमें और चौथा अनेक लेखोंमें पाया जाता है। पाँचवाँ रूप वर्तमान 'द' से मिलता हुआ है।

ध—का दूसरा रूप कन्नौजके परिहार राजा भोजदेवके ग्वालियरके लेखमें तथा देवलगाँवकी प्रशस्तिमें पाया जाता है। तीसरा रूप कन्नौजके राजा जयचन्दके ताम्रपत्रमें मिलता है। चौथा रूप वर्तमान "व" से बहुत कुछ मिलता हुआ है।

न—का दूसरा रूप उपर्युक्त क्षत्रप राजा रुद्रदम्माके लेखमें और तीसरा राजानक लक्ष्मणचन्द्रके समय वैद्यनाथके लेखमें मिलता है। चौथा तीसरेका ही रूपान्तर है।

प—का दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ ही है। तीसरा अनेक लेखोंमें पाया जाता है।

फ—का दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ ही है। तीसरा रूप समुद्रगुप्तके लेखमें पाया जाता है। चौथा रूप तीसरेको त्वरासे लिखनेके कारण उत्पन्न प्रतीत होता है, और अनेक प्राचीन हस्तलिखित पुस्तकोंमें मिलता है। पाँचवाँ चौथेसे मिलता हुआ है और उसीसे छठा रूप बना है।

ब—का दूसरा रूप राजा यशोधर्मके लेखमें तथा अन्य कई लेखोंमें मिलता है। तीसरा रूप “प” से मिलता हुआ है, कहीं कहीं “व” के समान भी पाया जाता है। इसको उक्त अक्षरो “प” और “व” से भिन्न बनानेके लिए इसके बीचमें एक बिन्दी लगाने लगे जिससे चौथा रूप बना। पाँचवाँ रूप चौथेसे मिलता हुआ है और गुजरातीके सोलकी राजा भीमदेवके ताम्रपत्रमें मिलता है।

भ—का दूसरा रूप कुशाणवशियोंके लेखोंमें और तीसरा गुप्तवंशके राजा स्कन्दगुप्तके इन्द्रौरसे मिले हुए ताम्रपत्रमें, जो गुप्त स० १४६ का है, मिलता है। चौथा रूप तीसरेसे मिलता हुआ ही है।

म—के पहले तीन रूप एक दूसरेसे मिलते हुए ही हैं और चौथा रूप वर्तमान “म” के सदृश ही है।

य—के पहले दो रूप अशोकके लेखोंमें मिलते हैं। दूसरेको कलम उठाए बिना लिखनेसे तीसरा रूप बना है और चौथा उसीका भेद है जो वर्तमान “य” के सदृश है।

र—का दूसरा रूप पहले रूपकी खड़ी लकीरके अन्तको सुन्दरताके विचारसे दाहिनी ओर कुछ नीचे झुकानेसे बना है। यह रूप बौद्ध श्रमण महानामनके वि० स० ६४५ के लेखमें पाया जाता है। तीसरा रूप वर्तमान “र” से मिलता हुआ है।

ल—का दूसरा रूप हूणवंशी राजा तोरमाणके लेखमें, जो ई० स० ५०० के लगभगका है, मिलता है। तीसरा रूप कई लेखोंमें पाया जाता है। तीसरेको सुन्दर बनानेका यत्न करनेसे चौथे रूपकी उत्पत्ति हुई है और पाँचवाँ रूप वर्तमान “ल” से मिलता हुआ है।

व—के पहले रूपको बिना कलमको उठाए लिखनेसे दूसरा रूप बना है और उसके नीचेके हिस्सेमें सुन्दरता लानेका यत्न करनेसे तीसरे रूपकी सृष्टि हुई।

श—का दूसरा रूपान्तर पहलेसे मिलता हुआ ही है। तीसरा एवं चौथा ये दोनों दूसरेके ही रूपान्तर हैं। पाँचवाँ रूप कई लेखोमें मिलता है। छठा रूप पाँचवेंका ही रूपान्तर है।

ष—यह अक्षर अशोकके लेखोमें नहीं मिलता। इसका पहला रूप थोमु डा (मेवाड में) के शिलालेखसे उद्धृत किया गया है, जो (लेख) ई० स० पूर्वकी दूसरी शताब्दीका है। दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ ही है और तीसरा कई लेखोमें मिलता है।

स—का दूसरा रूप पहलेके सदृश ही है। तीसरा समुद्रगुप्तके लेखोमें मिलता है और चौथा कई लेखोमें पाया जाता है।

ह—का दूसरा रूप पहलेके समान ही है। तीसरा उच्छकल्पके महाराज शर्वनाथके वि० स० ५२० के ताम्रपत्रसे उद्धृत किया गया है और चौथा अनेक लेखोमें पाया जाता है।

ळ—वेदोके अतिरिक्त संस्कृत-साहित्यमें इस अक्षरका प्रयोग नहीं मिलता परन्तु संस्कृत शिलालेखोमें इसका प्रयोग 'ल' या 'ड' के स्थानोमें मिल जाता है। दक्षिणके शिलालेखोमें यह विशेष रूपसे मिलता है। गुजरातसे कन्याकुमारी तक यह अक्षर अबतक बोला और लिखा जाता है।

क्ष—यह वर्ण नहीं किन्तु सयुक्त वर्ण है, जो क और ष के मिलनेसे बना है। ई० स० की दसवीं शताब्दीतकके शिलालेखो, ताम्रपत्रों, सिक्को और पुस्तकोमें इसके दोनों वर्ण अन्य सयुक्ताक्षरोके समान मिलाकर लिखे जाते थे। परन्तु पीछेके लेखकोने सुन्दरताकी धुनमें इसका रूप ऐसा विलक्षण बना दिया कि उक्त वर्णोंका कहीं लेश भी बचने न पाया और एक विलक्षण हो रूप बन गया, जिससे कई लेखकोने इसको वर्णमालामें स्थान दिया, जैसे कि 'त्र' को अब दिया

जाता है। इसका पहला रूप क्षत्रप राजा सोढासके मथुराके लेखसे उद्धृत किया गया है। दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ है और तीसरा हस्तलिखित प्राचीन पुस्तकोमे मिल जाता है। अन्य दो रूप तीसरेके ही भेद है।

झ—यह भी वर्ण नहीं किन्तु सयुक्त वर्ण है जो 'ज' और 'व' के मिलनेसे बना है। ऊपर 'क्ष' के विषयमे जो लिखा गया है वह इसके लिए भी चरितार्थ होता है। इसका पहला रूप रुद्रदम्माके लेखमे मिलता है। दूसरा रूप पहलेसे मिलता हुआ ही है, अन्तिम दो रूप हस्त-लिखित पुस्तकोमे मिलते हैं।

व्यजनोंके साथ जुड़नेवाले स्वरचिह्नोंकी उत्पत्ति कैसे हुई यह पृष्ठ ३६२ पर दिए चित्रसे स्पष्ट हो जायगा।

३

नागरी लिपिमें संशोधन

पिछले कुछ वर्षोंसे कुछ लोगो द्वारा नागर लिपिमे संशोधनकी चर्चा चलाई जा रही थी। इस कार्यमे उत्तर प्रदेशकी सरकार विशेष रूपसे अग्रसर हुई और उसने इस प्रश्नपर विचार करनेके लिये प्रायः सरकारी अधिकारियोंका ही सम्मेलन सन् १९५२ के २८-२९ नवम्बरको लखनऊमे आमन्त्रित किया। इस देवनागरी-लिपि सुधार सम्मेलनने नागरी लिपिमे संशोधनके सम्बन्धमे जो प्रस्ताव स्वीकार किया उसका देवनागरी लिपिपर कैसा प्रभाव पड़ेगा तथा नागरी-लिपि कितनी अष्ट हो जायगी, इसपर भी लिपि सम्बन्धी इस खडमे विचार कर लेना आवश्यक है।

उत्तर प्रदेश सरकारके मुख्य सचिवने सभी मुद्रणालयो और मुद्राकारोंके व्यवस्थापकोंके पास पत्र भेजकर उक्त सम्मेलन द्वारा स्वीकृत प्रस्ताव प्रेषित किया और उन्हें अपनानेका सुझाव दिया प्रस्ताव इस प्रकार है—

देवनागरी लिपि सुधार सम्मेलन, लखनऊ

(२८ व २९ नवम्बर, सन् १९५३ द्वारा) स्वीकृत प्रस्तावके अनुसार

(१) वर्तमान देवनागरी अक्षरोंके निम्नलिखित रूप कुछ राज्य सरकारोंने मान लिया हैं—

अ आ इ ई उ ऊ ऋ ॠ लृ
 ए ऐ ओ औ अं अः क
 ख ग घ ङ च छ ज झ ञ
 ट ठ ड ढ ण त थ द ध न
 प फ ब भ म य र ल व श
 ष स ह क्ष ज्ञ ळ
 १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ ०

(२) शिरोरेखाका प्रयोग प्रचलित रहे ।

(३) (अ) ह्रस्व 'इ' की मात्रा को छोड़कर शेष मात्राओंके वर्तमान स्वरूप यथावत् रहे ।

(ब) ह्रस्व 'इ' की मात्रा अक्षरके बाई ओर न लिखकर दाहिनी ओर लिखी जाय।

(इ) ह्रस्व 'इ' की मात्रा वैसी ही होनी चाहिए जैसी दीर्घ 'ई' की है, अन्तर दोनोमे यह रहेगा कि ह्रस्व 'ि' की मात्रा ऊपरने नीचे आती हुई शिरोरेखा पार करते ही समाप्त हो जायगी जैसे—

ि (की)

(४) क “फुलस्टाप” और कोतनको छोड़कर शेष विरामादि चिह्न वही ग्रहण कर लिए जायें जो आंग्रेजीमे प्रचलित हैं —

— — — , ; ! ?

ख. पूर्ण विरामके लिये खड़ी पाई (।) का प्रयोग किया जाय।

ग. जहाँतक संभव हो, टाइपराइटरके मुद्री-पटल (की बोर्ड) में निम्नलिखित चिह्नोंको सम्मिलित कर लिया जाय—

. / \ ^ ° % “ ” () + × − ∗ = †

(५) सयुक्ताक्षर दो प्रकारसे बनाए जायें—(१) जहाँ सम्भव हो अक्षरके अन्तवाली खड़ी रेखाको हटाकर, या (२) सयुक्त होनेवाले प्रथम अक्षरके अन्तमें हलन्त (ँ) लगाकर। क, फ और ह को यदि यदि किसी अक्षरके आरम्भमें सयुक्त करना हो तो इसके लियें, बिना हलन्तका प्रयोग किए, इस समय प्रचलित ढंग ही काममें लाया जाय।

(६) अनुस्वार और अनुनासिकके दो रूपों (ँ ँ) मेंसे एकको त्याग देनेका सुझाव स्वीकार न किया जाय।

यह भी निश्चय हुआ कि अकोके सम्बन्धमें परिवर्तनका जो प्रस्ताव है वह सविधानके उपबन्धोंके अधीन होगा।

इस सुधारके अनुसार—

१. नागरीके अ आ ओ औ अं अः के बदले अ आ ओ औ अं अः का प्रयोग होगा।

२. नागरीके झ ण क्ष के बदले झ ण क्ष का प्रयोग होगा

३. प्रचलित ख छ ध भ के बदले नई बनावटके।

ख छ ध भ

का प्रयोग होगा।

अकोमें १ के बदले १ और ६ के बदले ९ का प्रयोग होगा। ह्रस्व इ की मात्रा 'ि' हटाकर उसके बदले अक्षरके दाहिनी ओर '१' मात्रा थोड़ी-सी लटककर लगेगी।

४. एक नया अक्षर वैदिक 'ळ' वर्णमालामें बढ़ा दिया गया।

५. प्र, अ, ज हटाकर उनके बदले 'पर, शर, तर' लिखा जायगा।

६. सयुक्ताक्षर लिखनेके ये नियम होंगे—

(क) समस्त सन्ध्यक्षरोमें अन्तिम अक्षरके पूर्वके आधे अक्षर हलन्त करके लिखे जायेंगे जैसे यदि 'अन्तर्द्ध' लिखना हो तो लिखेंगे—'अन्तरद्घनद्घ'

या

(ख) क च ज को ऊपर-नीचे (क च ज) जोड़नेके बदले आधा करके जोड़ा जायगा—जैसे कक, चच, उज, (पक्का कच्चा छुज्जा)

[ऐसा अब भी लिखा और छापा जाता है। पहले 'पक्का, कच्चा, छुज्जा' लिखा और छापा जाता था। इनके अतिरिक्त छ, झ सयुक्ताक्षर

भी नीचे-ऊपर मिलाकर लिखे जाते हैं और 'त्त' विशेष प्रकारसे मिलकर बनता है । इनके सम्बन्धमें कुछ नहीं कहा गया ।]

(ग) ट ठ ड ढ द को हलन्त करके ही जोड़ा जायगा जैसे टट्ट, ठठ्ठा, ढढ्ढा, ददुदा ।

(घ) यदि किसी व्यंजनसे पहले ह जोड़ा जायगा तो वह 'ह' हो जायगा जैसे 'ह्य' के बदले 'हय' ।

(ङ) यदि किसी व्यंजनसे पहले फ् जुड़ेगा तो वह 'फ' हो जायगा (हफता) ।

७ अंगरेजीके फुलस्टॉप (.) और कोलन (:) को छोड़कर शेष सभी अंगरेजीके विरामादि चिह्न ग्रहण किए जायेंगे—

— — — — — । ?

समयकी आवश्यकता क्या थी ?

यह कहा गया है कि 'देवनागरी लिपिके प्रतिमानीकरण (स्टेन्डार्डाइजेशन)' तथा 'समयकी आवश्यकताओंको देखते हुए आवश्यक सुधार' किया गया है किन्तु न तो यही किसीने बताया कि प्रचलित देवनागरी लिपि क्यों ससिद्ध (स्टैबल) नहीं है और न यही बताया कि समयकी कौन-सी 'आवश्यकताओं' ने उसमें सुधारकी क्या समस्या ला खड़ी की ।

राष्ट्रिय दृष्टि

कहा गया है कि 'लिपिपर राष्ट्रिय दृष्टिसे विचार' करके परिवर्तन किया गया है किन्तु यदि राष्ट्रिय दृष्टिका अर्थ यह भी हो कि 'राष्ट्रकी अन्य लिपियोंसे जिस प्रकार मात्राएँ लगती हैं उसी प्रकार मात्राएँ लगाई जायँ और जिस रूपमें भारतकी अन्य लिपियोंके अधिकांश अक्षर लिखे जाते हैं उसी रूपमें अक्षर लिखे जायँ', तब भी 'लिपि-सुधार-सम्मेलन'के सुझाव सगत सिद्ध नहीं होते । उत्तर भारतकी शारदा, टाम्बरी, गुरुमुखी, बैथी, बंगला, संथली, जराठी और गुजराती लिपियोंमें ह्रस्व 'इ' की मात्रा बाईं ओर ही लगती है ।

ि	अ	भ	ण	क्ष	ख	छ	ध	भ	नागरी
ि	म	ग	ल		प	फ	र	रु	शारदा
ि	ह	उ	वृ		ह	झ	ग	उ	टाकरो
ि	म	पू	ट		ध	ढ	य	क	गुरुमुखी
ि	श	ह	म		य	र	य	र	कैथी
ि	अ	क	न		थ	छ	ध	उ	बँगला
ि	ज	ग	म		च	ड	ध	ड	मैथिली
ि	अ	उ	ए		अ	उ	ध	ल	गुजराती
ि	उ	इ	ए		द	घ	ध	म	मोड़ी
०	उ	इ	ए		क	च	द	ध	तेलुगु
१	उ	इ	ए		ख	घ	द	ध	कन्नड़ी
१	अ	क	ल	ण	व	म	य	ल	ग्रन्थ
१	उ	अ	क	ल	व	म	य	डि	मलयाली
१	अ	क	ल	ण	व	म	य	प	तुलु
१	अ	क	ल	ण	म	क	पु	रि	उड़िया
१	अ	क	ल	ण					तमिल

ि अ झ ण क्ष ख छ ध भ { नवीन
अक्षर

मात्राओंके विकास क्रमको पीछेके अक्षर विकासके मानचित्रको देखें तो भी वह बाई ओर ही बढ़ती आई है। अतः परम्पराकी दृष्टिसे भी वही ठीक है।

मात्राके प्रयोगके सम्बन्धमें हमारे यहाँ स्पष्ट सिद्धान्त था—

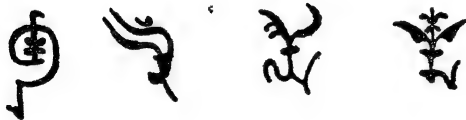
चतुर्विंशजनीया च मात्रा वर्णस्य सगता ।

यस्माद्भ्रान्तिर्न भूयाच्च ह्रस्वदीर्घविवेचने ॥

[मात्राएँ वर्णके चारो ओर नीचे, ऊपर, दाएँ, बाएँ जोड़नी चाहिए जिससे ह्रस्व-दीर्घके वाचनमें कोई गड़बड़ी न हो।] इसलिये भी बाई ओर की रीति क्यो छोड़ी जाय जब उधर लगानेसे उच्चारणकी शुद्धता बनी रह सकती है।

यो भी लिपिका सस्कार कलाकी दृष्टिसे हुआ है और गुप्तकालसे ही समरूपता, रेखाबिन्द्यास और अनुपात सभी दृष्टियोंसे अक्षरोंके साथ मात्राओंको भी सुन्दर बनानेका प्रयत्न होता आया है। नीचे उसका प्रयास देखिए—

रि नै यो सौ



गुप्तकालीन



हर्षकालीन

श्री

इसकी तुलनामे यदि हम **किसी** (किसी) शब्दमे अपना 'ी' मात्रा देखे तो वह 'सी' के आगे पूरी और 'की' के आगे आधी लटकी हुई क्या किसी प्रकार भी कलासे मेल खाती है ?

इस हथदुटी 'ी' से सबसे बड़ी हानि तो यह हो रही है कि ह्रस्व-दीर्घका भेद भिट रहा है और बालक अशुद्ध लिखने और बोलने लगे हैं। वे विद्याको वीदया, मिल जाता है, को मील जाता है लिखते पढ़ते हैं क्योंकि वे यही नहीं भेद कर पा रहे हैं कि यह लटकाव कितनी दूर तक हो।

आध्यात्मिक दृष्टिसे

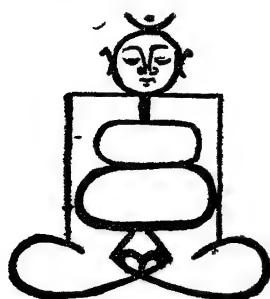
वर्णनिघट्टमे लिखा है कि प्रत्येक समात्रिक वर्ण साग दैवत होना है अर्थात् प्रत्येक वर्ण सब मात्राओके साथ पूर्ण देव-रूप बन जाता है—

समात्रिको सरेफश्च वर्णस्तत्सानुनासिक ।

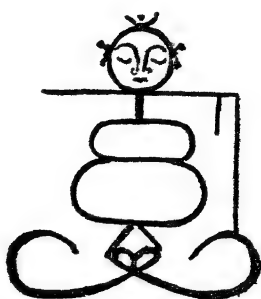
सानुस्वारविसर्गो हि पूर्णदेवत्वमुच्छति ॥

[मात्रा, रफ, अनुनासिक, अनुस्वार और विसर्गको साथ लेकर वर्णका पूर्ण देवता रूप बन जाता है।] उसी प्रसंगमे 'ह' अक्षरके समात्रिक स्वरूपका वर्णन करते हुए कहा गया है कि 'ह' अक्षर शिवका पर्याय है, 'र' इच्छा (शिवकी शक्ति) का अर्थात् मूलाधार चक्रका। अतः ह बना। ह्रस्व इ और दीर्घ ई की मात्राके दोनो दड 'ह' के भुजदड हैं। ये ही शिवकी सृष्टि-शक्तिके कारण माने जाते हैं। इन मात्राओके ऊपर उठाई हुई वर्तुल रेखा (सिर) ज्ञानशक्ति है। ए और ऐ की मात्राएँ क्रमशः नासिका और आँखें (प्राणायाम और ध्यान-शक्तियाँ) हैं। ओ और औ की दोनो मात्राएँ कान (श्रुति) हैं, अनासिकका चन्द्र ही द्वितीयाका चन्द्र है, बिन्दु ही गङ्गयुक्त जटा है, अनुस्वार ही मुख है और ऊँ ध्वनि (नाद ब्रह्म ॐ) का प्रतीक है। दोनो उ की मात्राएँ (ॐ) पद्मासनमे बैठे हुए दोनो पैर

(आसन-शक्ति) है। इस प्रकार वर्ण-दैवतकी यह पूरी मूर्ति बन जाती है। देखो चित्र १।



पूर्ण वर्णदैवत १



खंडित वर्णदैवत २

चित्रकलाकी दृष्टिसे तो अननुपात, असमपन्न, दुर्विन्यस्त मूर्ति विद्रूप होती ही है किन्तु धार्मिक दृष्टिसे भी खंडित मूर्तिका पूजन और प्रयोग निषिद्ध है। किन्तु लिपि-कुठार सम्मेलनके वृत्तशिकनो (मूर्ति-भजको) ने वर्ण-दैवतकी मूर्ति ही भग कर डाली। उनके अनुसार अब इस वर्ण-विग्रहका दाहिना हाथ कटकर, आवा दूटकर बाई ओर ही लटक जायगा। कलाकी दृष्टिसे भी यह मूर्ति कितनी अभय्य बनेगी इसका प्रत्यक्ष परिचय पानेके लिये देखिए ऊपर चित्र २।

अ के सम्बन्धमे लिपि-शास्त्रके आचार्य महामहोपाध्याय पण्डित गौरीशंकर हीराचन्द ओझाने कहा है—‘अ’ का ‘अ’ (मराठीवाला) रूप बहुधा दक्षिणमे लिखा जाता है और रुन्दरता लानेका यत्न न करनेसे ही इसकी उत्पत्ति हुई है।

उपर्युक्त उद्घरणोमे दिए हुए अक्षरोकी बनावट देखनेसे ज्ञात होगा कि अ ए भ ध भ ख सिखना सरल है क्योंकि कलमकी लाग इनपर ठीक बैठती है—

अ ए भ ध भ ख

किन्तु **ख भ ध** मे कलमकी लागसे **भ** तथा **ध**

की घुडियों और **ख** ने नीचेकी टिकान तो बन ही नहीं सकती।

उनके लिये कलमका कोना घुमाना पडेगा जिसमे प्रयासमे बालक अवश्य ही कलमकी नोक तोड डालेंगे।

ख छ ध भ

‘ख’ अक्षर मे कुछ लोगोको ‘रव’ का भ्रम होता है जिससे ‘खाना’ को ‘रवाना’ पढा जा सकता है। किन्तु आजतक किसीने ‘मै खाना खा रहा हूँ’ को ‘मै रवाना रवा रहा हूँ’ नहीं पढा। अर्थ स्वयं इस प्रकारके दोषका निरन्तर विवेकपूर्ण निराकरण करना चलता है। पाठक स्वय अर्थका अनर्थ देखकर उसका सुधार करते चलते है। एक वाक्य लीजिए—

‘खदेरू खाटपर खड़ा खोआ खा रहा है।’

इसे कौन मूर्ख पडेगा—

‘रवदेरू रवाटपर रवड़ा रवोआ रवा रहा है।’

फिर वर्णमाला सीखते समय बालक **ख** अक्षर पहले सीखता है, **र** और **व** बहुत पीछे। अतः **ख** की पहचानमे उसे भ्रम हो ही नहीं सकता।

इसके अतिरिक्त हमारी लिपि एक परम्परा-विशेषके अन्तर्भुक्त है जिसमे उसकी परम्पराका नाता जोडा जा सकता है। उदाहरणके लिये **ख** को ही ले लीजिए। क्रमसे इसका रूप यो बदलता गया।

१ २ ३ ४ = ख

ये रूप उस समयके हैं जब हमारी वर्णमाला रोमनके समान विशिष्ट अवस्थामे थी। इसे सहिलिप्यावस्थामे लानेका श्रेय सम्राट् हर्षवर्द्धनको है जिन्होंने सारी ब्राह्मी लिपिको कलात्मक बनाया। कलात्मक विकासके इस प्रयासमे शिरोरेखाके साथ सुन्दर, कलात्मक, सानुपात और सुघर बनते-बनते वर्तमान मुद्रित देवनागरीके स्वरूपतक पहुँचते पहुँचते वह पूर्णतः विकसित होकर वर्तमान ख बन गया। यदि 'ख' मे 'र' और 'व' की मिलावटका भ्रम होनेकी संभावना ही हो तो इसका रूप बिना बिगाड़े हम इसके नीचे लटकनेवाली आड़ी और सीधी रेखाओंको जोड़कर इस प्रकार लिख सकते हैं—

ख

इससे—१ 'र व' का भ्रम भी मिट जायगा, २ 'ख' का रूप अपनी परम्परामे भी बँधा रहेगा और ३ कलमकी लागसे ठीक लिखा भी जा सकेगा।

छ का नया रूप भी नागरीकी लिपि-प्रकृतिसे भिन्न है। नागरी लिपिमे जहाँ कहीं भी नीचे झुकनेवाली आड़ी रेखा समाप्त होती है वह सदा दो रूपसे आती है—१ ऊपरसे नीचेको ढलती हुई, जैसे इ त स र ह ज्ञ श मे, २ हाथीकी सूँडके अग्रभागके समान घूमी हुई जैसे छ या ए के नीचेकी रेखा। किन्तु यह नये छ की बीचमे ही लुप्त हो जानेवाली प्रवृत्ति नागरी लिपिके प्रतिकूल है। इसके अनिश्चित इ ड ट ठ ड ढ द ह आदि जितने ३ वतुल अक्षर हैं उन सबमे ऊपरकी शिरोरेखासे नीचे एक छोटी-सी बड़ी पाई लगती है जिसमे

ये आवर्त्त जोड़ दिए जाते हैं, सीधे शिरोरेखासे नहीं जोड़े जाते। अतः यह नया पूँछकटा छ भी नागरीकी प्रकृतिसे भिन्न और असुन्दर है।

ध और भ भी शुद्ध रूपसे देवनागरीकी प्रकृतिसे भिन्न है।

यह नहीं सन्नमना चाहिए कि हमारे यहाँ पहले घुड़ी लगानेकी प्रथा नहीं थी। पृथ्वीसेन आदिके पाँचवींसे आठवीं शताब्दीतकके दानपत्रोमे सब अक्षरोके सिरे चौकोर करनेकी प्रवृत्ति थी और दसवीं शताब्दीमे चालुक्योकी प्रवृत्ति सब अक्षरोके सिरोको तिकोना करके बाँधनेकी थी, जिसके कारण वे दोनों लिपियाँ क्रमशः चौकोर सिरेवाली (बौक्स हेडेड टाइप) और कील-जैसे सिरोवाली (नेल हेडेड टाइप) कइलाती है। किन्तु यह प्रवृत्ति उनमे समान रूपसे सब अक्षरोमे होती थी—

श	ष	स	ह
ॐ	ॐ	ॐ	ॐ
ॐ	ॐ	ॐ	ॐ
भ	म	य	र

ऐसा नहीं था कि एक आध अक्षरमे घुड़ी-लगा दी, दो चारमे चौकोर बना दिया और पाँच सातको तिकोना बाँध दिया। अतः

ध और भ ने घुड़ी लगानेकी विकृत प्रवृत्ति न तो कलाकी

दृष्टिसे ठीक है, न परम्पराकी दृष्टिसे और न एकरूपताकी दृष्टिसे।

यदि घमे घका और भमे मका भ्रम होनेकी कल्पित संभावना है भी और यदि उसे दूर करना ही लिपि-सुधारकोको अभीष्ट है तो वे नागरी लिपिकी प्रकृति, कलात्मकता और सौन्दर्य सबकी रक्षा करते हुए उन्हें ऊपरसे पर्याप्त खोजकर इस प्रकार लिख सकते हैं—**ध**

इससे व भ स्पष्ट भी हो जायगे और परम्परामे बँधे रह सकेंगे ।

भ ण

शिक्षण-सुविधाकी दृष्टिसे भ मे अकुआ लगाकर भ बनाना सरल है । उसका विकास क्रम और रचना भी झ की अपेक्षा सरल है ।

ण की रचना भी ण की अपेक्षा सरल है क्योंकि र मे दो रेखा खींचनेसे ही इसका रूप बन जाता है । उसे भी यदि स्पष्ट करना हो तो ऐसा बना सकते हैं—

रा

ये दोनों रूप सरल और नागरीकी परम्परामे बँधे हुए हैं ।

१ अक भी १ की अपेक्षा अधिक सुन्दर और कलात्मक है ।

जहाँ ६ अककी बात है उसके लिये ९ अकमे कोई आपत्ति नहीं है क्योंकि ६ अकमे ६ का भ्रम हो सकता है ।

संयुक्ताक्षरकी विभीषिका

इस विकृत लिपिमे संयुक्ताक्षर बनानेकी प्रक्रिया सबसे अधिक भयकर है । उनका प्रस्ताव है—

‘संयुक्ताक्षर दो प्रकारसे बनाए जायँ—१ जहाँ संभव हो अक्षरके अतवाली खड़ी रेखाकां हटाकर, या २ संयुक्त होनेवाले प्रथम अक्षरके अन्तमे हलन्त लगाकर । क, फ और ह यदि किसी अक्षरके आरम्भमे संयुक्त करने हो तो इसके लिये बिना हलतका प्रयोग किए इस समय प्रचलित ढग (क, फ, ह) ही काममे लाया जाय ।’

इसका अर्थ यह है कि सयुक्ताक्षरके लिये उन्होंने तीन सिद्धान्त माने हैं—१. कहीं तो अक्षरके अतवाली खड़ी रेखा हटाकर, २ कहीं अक्षरके अतमे हलन्त लगाकर, और ३ कहीं वर्त्तमान कह और फ का रूप व्योका त्यो रखकर ।

इस विधानके अनुसार 'इन्द्रप्रकाश' भी 'इन्द्रप्रकाश', इन्द्रप्रकाश हो जायगा । प्र, अ और अ भी पर, त्र, श्र लिखे जानेपर पू, तू, शू ही पढ़े जायेंगे ।

सयुक्ताक्षरके सम्बन्ध हमारे यहाँ विधान था—

सयुक्तध्वनिवर्णो हि प्राक्पश्चाच्चैव ध्वन्यते ।

धनुर्लिपिसम कश्चिन्नकुर्याद् योगज्ज्ञेयम् ॥

[सयुक्त वर्णक पहले आनेवाली ध्वनि अगली ध्वनिसे मिलकर रहनेसे ही ठीक उच्चरित होती है । धनुर्लिपिके समान सयुक्ताक्षरके मिले रूपको तोड़ना उचित नहीं है ।]

व्यंजनाक्षरों का संयोग

सयुक्ताक्षरमे पहले जुड़ी हुई व्यंजन ध्वनियों चार प्रकारसे ध्वनित होती है—

१ व्यक्त ध्वनि . जैसे खड़मे ड की ध्वनि ।

२ स्पर्श ध्वनि : जैसे 'उन्होंने, कुम्हार, कोल्हू' के न्ह, म्ह, ल्ह मे आनेवाली न् म् ल् ध्वनियों ।

३ लीन ध्वनि—जैसे 'गङ्गा, अद्वा, बग्घी, रक्खा, अच्छा' मे ङ् द् ग् क् और च् ध्वनियों, जो उच्चरित न होकर अपने आगे आनेवाली ध्वनियोंमे पूर्णतः लीन हो जाती हैं ।

४. आघात ध्वनि—जैसे 'अद्वैत' और 'सुप्रकाश' मे 'द्व' और 'प्', जो वास्तवमे अद् द्वैत और सुप् प्रकाश बोले और पढ़े जाते हैं ।

हलन्तका प्रयोग

इनमेंसे केवल प्रथम अर्थात् जहाँ सयुक्ताक्षरकी पहली ध्वनि व्यक्त हो, वहाँ तो हल लगाना ठीक हो सकता है, किन्तु अन्य सब परिस्थितियोंमें वह अत्यन्त अशुद्ध है। हल कोई मात्रा नहीं है। वह तो विकल्पमें स्वरहीन उच्चारणका संकेत है और वह भी वैयाकरणोंके लिये। आरम्भिक छात्र तो उसका कुछ अर्थ लगा ही नहीं सकते, इसीलिये वे 'रामचन्द्र' को नहीं लिपिमें 'रामचन्द्र' लिखकर 'रामचन्द्र' ही पढ़ रहे हैं जिससे अत्यन्त वेगसे बच्चोंका उच्चारण भ्रष्ट होता चला रहा है।

हलका प्रयोग उर्दूके जेर, जबर, पेशके समान स्वयं बड़ा आमक है, जैसे उर्दूमें धीरे-धीरे उनके प्रयोग मिट गए वैसे ही हल भी मिटकर गड़गड़ घोटाना खड़ा कर देगा। हलका प्रयोग हमारे यहाँ विकल्पमें और विशिष्ट स्थानोंमें किया जाता था। इसके लिये हमारे यहाँ स्पष्ट नियम था—

हलयोगः क्वचित्कार्यं शब्दसंयोगतत्त्वतः ।

तद्वच्छब्दे तु शुद्धं स्यात्तद्धिते दुष्टयोजनम् ॥

[हलका प्रयोग कहीं-कहीं शब्दोंके ठीक मेलको समझकर करना चाहिये जैसे 'तद्वत्' शब्दको 'तद्वत्' लिखना तो ठीक हो सकता है किन्तु 'तद्धित' को 'तद्धित' लिखना अत्यन्त दुष्ट अर्थात् अशुद्ध है क्योंकि वह तो अलग होकर तद्धित हो जाता है।]

हम 'शरद्वान्' को 'शरद्वान्' लिखें तो ठीक है किन्तु 'अद्वैत'को 'अद्वैत' नहीं लिख सकते। हलका व्यापक प्रयोग होनेसे ऐसी अराजकता फैलेगी कि 'निर्देश' भी नीरदेश होकर 'नीरदेश' हो जायगा, इससे अर्थ समझना तो कठिन हो ही जायगा साथ ही उच्चारणमें भी ऐसी भयंकर व्यवस्था उत्पन्न हो जायगी कि 'राष्ट्रपति' भी आगे चलकर 'राष्ट्रपती' हो जायेंगे

इन सन्ध्यक्षरोमें भी जहाँ दो ही अक्षरोकी सन्धि होती है वहाँ तो कुछ ठीक भी हो सकता है किन्तु जहाँ अधिक अक्षरोकी (सन्धि) होगी वहाँ तो निश्चय ही पढ़ना कठिन हो जायगा। पढ़िए ये क्या शब्द हैं—‘शार्ङ्गरव’ या अन्तरद्बन्ध, कार्तस्नय।

नागरीकी ध्वनि-प्रकृति

नागरीकी एक और भी विचित्र ध्वनि-प्रकृति है कि किसी भी शब्दका अन्तिम अकारान्त व्यंजन या समस्त पदके विभिन्न पदोंके अकारान्त व्यंजन हलन्तके समान उच्चरित होते हैं जैसे कमल = कमल्, सोमलता = सामल्ता, मदभरा = मदभ्रा, भटपट = भट्पट्। ऐसी स्थितिमें अतिशय हल प्रयोग तो और भी उपद्रव खड़ा कर देगा और व्युत्पत्ति अशुद्ध करने लगेंगे जैसे ‘हरिद्रा’ को ‘हरिद्रा’ लिखकर वे समझेंगे कि यह हरि + रा से बना है।

रकार

र के सम्बन्धमें एक पुराना वचन ही है—

शीर्षे पादे तनौ तिष्ठन् रकारो रूपमृच्छति।

अर्के मेढ्रे च विप्रे च त्रिरूपेण स्थितः सदा ॥

ऊँ अक्षर निरर्थक बढ़ाया गया है। नागरीमें उसका कोई प्रयोग नहीं होता। इसके अतिरिक्त ङ, ढ, को नागरी वर्णमालामें नहीं गिना गया।

रेफो मूर्ध्निगतो शीर्षे तालुस्थो मध्यभावजः।

पादौ वर्त्तस्य भूमिस्थस्तद्वत्तद्योजन मतम् ॥

[र अक्षर कुछ व्यंजनोके सिरपर ‘कुछके पैरोतले और कुछके शरीरमें पैठकर तीन रूपोंमें रहता है, जैसे—‘अर्क’ में सिरपर, ‘मेढ्रे’में नीचे और ‘विप्रे’के बीचमें, क्योंकि मूर्धासे टकराकर बोला जानेवाला

र, वर्णके सिरपर चढ़ता है, तालुसे टकरानेवाला बीचमे लगता है और वर्त्स (मसूडे) से बोला जानेवाला नीचे जोड़ा जाता है ।]

ब्रज, अवधी, मराठी आदि कुछ भाषाओमे र का एक और भी स्पर्श प्रयोग होता है—‘अजौ तज्यौना ही रह्यौ ।’ यह ‘तज्यौना’ यदि ‘तर्यौना’ लिखा जायगा तो अशुद्ध होकर ‘तर्यौना’ हो जायाग । इसी प्रकार ‘पज्योको’ भी ‘पर्यो’ लिखना अशुद्ध होगा क्योंकि हिन्दीकी ध्वनि-योजनाके अनुसार ‘पर्यो’ और ‘पर्यौ’मे कोई अन्तर नहीं ।

अतः ये सुधारके नामपर चलाए हुए प्रयोग अशुद्ध और विनाशक है ।

टंकण-यंत्रकी दृष्टिसे

प्रारम्भमे जब लिपि-सुधारकी पुकार मचाई गई तब टंकणयंत्र (टाइपराइटर) की सुविधाका प्रश्न उठाया गया और कहा गया कि अक्षर कम हो, स्थान अधिक न घेरें । फलतः ‘अ’ की बारह खडीसे ‘अ इ उ’ को अर्द्धचन्द्र मिला । किन्तु हलके प्रयोगने तो समस्या घटानेके बदले बढा ही दी है । टाइपराइटरमे आवे अक्षरोके लिये तो पहलेसे ही व्यवस्था है । अब यदि सब हल लगाकर सध्यक्षर बनाने पडे गे तो उन्हे एक झटकेके बदले दो झटके लगाने पडे गे, जिसमे गति भन्द पड जायगी । वर्तमान नागरीका ‘झ’ बनाते समय ‘भ’ मे ‘न’ लगा देनेमे ‘झ’ बन जाता है । अब उसके लिये एक नया अक्षर ‘झ’ जाडना पडेगा ।

ऊ अक्षर और १ अक्षर बढ़ गया है। ६ अक्षर भी जो ८ में ^९ लगानेसे बन जाना था उसके लिये नया चिह्न ९ तथा वृत्तसे पिराम-चिह्न ले लिए गए हैं। इन परिवर्द्धनोंके कारण अक्षरोकी संख्या ११३ हो गई है। टाइपराइटरों दोनों भटकोंमें ८८ से अधिक अक्षर नहीं आ सकते तब इन बढ़े हुए २५ चिह्नोंकी क्या गनि होगी? दूसरा प्रश्न यह है कि जब पुधारकोने २ का हलन्त करके लिखनेका विधान किया तब गुट्टी-पटलमें आर, चिह्न क्यों लिए। '९' चिह्न तो 'ई' में लगानेके लिये मान भी लिखा जाय पर '९' की क्या आवश्यकता थी।

मुद्रणकी दृष्टिसे

मुद्रणकी दृष्टिमें भी ये नए संशोधन अत्यन्त अव्यवहार्य हैं क्योंकि इनमें तीन दोष हैं—१ स-यक्षर अधिक स्थान घेरेंगे। २ हल लगाकर अक्षर बैठानेमें समय अधिक लगेगा और वह टूट जायगा। ३ नये अक्षर नागरीकी प्रकृतिसे अलग होनेके कारण असुन्दर लगेंगे। एक उदाहरण लीजिए—

‘अन्तर्द्वन्द्व’ शब्द नई प्रणालीसे यों लिखा जायगा—
‘अन्तर्द्वन्द्व’ या अधिकसे अधिक अन्तर्द्वन्द्व ।’

इन दोनों रूपोंको देखनेसे ही मुद्रणकी असुविधा स्पष्ट हो जाती है। मुद्रण-कला, अक्षर समरूपता तथा अनुपातकी दृष्टिसे ह्रस्व इ की मात्रा ‘९’ स्वतः असंगत प्रतीत होती है। जहाँ अन्य सब मात्राएँ अक्षरके नीचे तक पहुँचती हैं वहाँ यह बीचमें त्रिशकुके समान लटकी हुई अत्यन्त अशोभन प्रतीत होती है। नये ख छ ध भ भी अपनी विचित्र बनावटके कारण नागरी अक्षरोंके मेलमें नहीं बैठते। ‘शीघ्रा

बीभाग उत्तर प्रदेश' द्वारा प्रकाशित 'वेसीक रीडर' का एक पाठ लीजिए—

वीद्या की गाय

(बीना पाई वाले अक्षरों का मेल)

क+ख=क्ख

ह+म=हम

फ+त=फत

यह गाय है । यह वीद्या की गाय है । वीद्या ब्राह्मण की लडकी है । वीद्या अपनी गाय को बहुत प्यार करती है ।

वीद्या की गाय के दो सींग हैं । इसके चार थन हैं । यह दूध देती है । वीद्या की मा दूध से मक्खन नीकालती है । दूध से दही बनता है । दही बीलोकर घी नीकाला जाता है ।

वीद्या की गाय बछड़े देती है । ये बछड़े ही बड़े होकर बैल बन जाते हैं । ये बैल ही बैलगाड़ी खींचते हैं । इन्हीं से खेत जोते जाते हैं ।

गाय से हमें गोबर मुफ्त मील जाता है । गोबर की खाद बनती है । गाय से हमें बहुत लाभ हैं । हमें गाय की अच्छी तरह सेवा करनी चाहिये ।

उपर्युक्त उद्धरणमें नए अक्षर कितने असंगत प्रतीत होते हैं ।

परिवर्तनसे अधिक स्थान घिरेगा जिसका अर्थ यह है कि राष्ट्रपर प्रतिदिन कई लाख रुपयेका अनावश्यक व्यय भी बढ़ जायगा और पुस्तक मोल लेनेवालोपर अनावश्यक भार पड़ेगा । इस प्रकारका अनर्थकारी (अन-इकोनौमिकल) प्रस्ताव उपस्थित करनेवाले लोगोको राष्ट्रका शत्रु समझना चाहिए, मित्र नहीं । कहाँ तो माना जाता था कि 'एकमात्रालाघवेन पुत्रोत्सवम्मन्यते वैयाकरणः' [एक मात्रा कम करके लिखा जा सके तो वैयाकरण लोग पुत्रोत्सव समझते हैं ।] कहाँ 'अतिमात्राप्रसारेण परिणवोत्सवम्मन्यन्ते लिपि-सुधारक' [लिपिमें

लगाना स्वीकार कर लेनेपर यदि 'द्विवचन' लिखना हागा तो लिखा जायगा 'द्वीवचन' जो आगे चलकर 'दवी-वचन' हो जायगा। ऐसी स्थितिमें उनके सम्मुख स्वभावतः यह कठिनाई उपस्थित हुई होगी कि ह्रस्व 'इ' की मात्रा बाईं ओर लगानेके नियमानुसार द्ब अक्षर 'इ' की मात्रा दू से पहले लगाई जाय या 'व' से पहले। जब कोई उपाय न सूझा तो उन्होंने यही निर्णय किया कि चला इसे आगे पूँछ काटकर लटका दिया जाय।

वैज्ञानिक लिपि

लिपिशास्त्रियोंने वैज्ञानिक लिपिमें निम्नलिखित गुण बताए हैं—

१. लिपि कलात्मक हो, देखनेमें सुन्दर हो, उससे आँखोंका कष्ट न हो, सुख मिले, अर्थात् अक्षरोंके रूप, उनके अगोका अनुपात और उनकी रेखाओंका पतलापन या मोटापन यथाक्रम हो।

२ जिस भाषाके लिये उस लिपिका प्रयोग हो उसकी मब भाषा-प्रयुक्त ध्वनियोंके प्रतीक उममें आ जायँ।

३. जो लिखा जाय, वही पढा भी जाय।

४ एक ध्वनिके लिये निरन्तर एक चिह्न हो। फारसीके समान यह न हो कि केवल स ध्वनिके लिये कहीं 'सीन', कहीं 'स्वाद', कहीं 'से' नामके तीन-तीन अक्षर लेकर 'सरगम' शब्दमें 'सीन', 'सन्दृक्' शब्दमें 'स्वाद' और 'असर' शब्दमें 'से' का प्रयोग हो।

५. एक चिह्नसे एक ही ध्वनिका बोध हो। ऐसा न हो कि अँगरेजीके समान एक ए (A) से 'अ, आ, ए, ऐ, औ' सबका काम ले लिया जाय।

६. लिखते समय प्रत्येक शब्दक अक्षर मिलकर एक पूर्ण शब्द-रूप धारण कर लें, अँगरेजीके समान केवल अक्षरोंके समूह मात्र न बने रह जायँ। शिरोरेखाके कारण मिलकर 'परमेश्वर' एक पूर्ण शब्द-रूप बन जाता है। इसे अलग-अलग 'प र मेश् व र' या 'प् अ र् अ म् ए श् व अ र् अ' (Parameshwara) न लिखा जाय।

७. इनकी तीव्र गतिसे लिखा जा सके कि वह शुद्ध पढ़ा जा सके।

८. अक्षरोके लिखित और मुद्रित रूपोमें भ्रम न हो जैसे 'त' में 'तू' का, 'श' में 'शू' का और 'प' में 'पू' का भ्रम हो गया है।

उपर्युक्त कसौटीपर कसकर देखनेसे प्रकट हो जायगा कि नागरी लिपि जितनी निर्दोष, सर्वगुण-सम्पन्न और वैज्ञानिक है उतनी ससारकी कोई लिपि नहीं है।

ध्वनि-प्रतीकोंकी पूर्णता

नागरी लिपिमें नागरी भाषाकी ध्वनियों ही नहीं वरन् सारे सभ्य संसारकी ध्वनियों स्पष्टतापूर्वक अंकित की जा सकती हैं। रोमन लिपि यह काम कभी नहीं कर सकती। ऋ, ऌ, ॠ, ए, त, थ, द, ध, ष, झ, ञ, ढ, ढ, ळ आदि ध्वनियों के स्पष्टीकरणका कोई उपाय रोमन लिपिमें नहीं है।

लेखनमें तीव्रगति

रोमन लिपिके पक्षमें एक तर्क यह भी दिया जाता है कि वह उर्दूके समान बहुत शीघ्रतासे लिखी जा सकती है। किन्तु यह तर्क भी निःसार है। शीघ्रतासे लिखा जाना ही किसी लिपिका गुण नहीं हो सकता। लिपिकी विशेषता यह होनी चाहिए कि वह गतिसे लिखी जानेके साथ-साथ शुद्ध पढ़ी भी जाय।

जो लिखो वही पढ़ो

ध्वनिपूर्णताके सम्बन्धमें हम फारसी लिपिकी अक्षमता दिखा चुके हैं। अब रोमनकी दुर्बलता देखिए। मान लीजिए हमें 'असार' लिखना है। रोमनमें इसे लिखेंगे—'Asar' जिसे हम 'असर, आसार, आसर, असार' सब कुछ पढ़ सकते हैं। 'असर' (प्रभाव) और 'आसार' (लक्षण) में भूत-भविष्यका भेद है। 'आसर' और 'असार'में एक पूरबको जाता है तो दूसरा पच्छिमको। किन्तु देवनागरी

लिपिकी सबसे बड़ी विशेषता यही है कि उसमें जो लिखा जाता है वही पढ़ा भी जाता है और नागरीकी सम्पूर्ण ध्वनियोंके प्रतीक उसमें आ भी गए हैं ।

ध्वनि और प्रतीककी एकता

नागरीमें एक ध्वनिके लिये एक ही चिह्नका प्रयोग होता है तथा एक चिह्नसे एक ही ध्वनिका बोध होता है । अतः इस दृष्टिसे भी नागरीसे कोई लिपि स्पर्द्धा नहीं कर सकती ।

नागरी लिपिमें अक्षर अलग-अलग भी रहते हैं और शिरोरेखाके कारण शब्दमें एकरूपता भी आ जाती है । यदि शिरोरेखा न लगाई जाती तो अलग अक्षर रहनेसे उन्हें पढ़नेमें आँखोंको बड़ा परिश्रम करना पड़ता है । शब्दकी एकरूपता रहनेसे केवल आदि और अन्तके अक्षरों पर दृष्टि पड़ते ही पूरे शब्दकी प्रतीति हा जाती है । यदि भिन्न-भिन्न रङ्गोंकी पचास चिडि़एँ अलग-अलग बैठी हो तो एकाएक उनकी सख्या और रङ्गका अनुमान करना कठिन हो जायगा, परन्तु यदि पचास हाथ लम्बा और रंग-विरंगा अजरार आ जाय तो वह तुरन्त आँखोंकी पकड़में आ जायगा । इसका कारण यह है कि आँखोंको जितने कम रूप देखने पड़ते हैं उतना ही कम उसे कष्ट होता है । अक्षर मिलाकर लिखनेसे वे आँखोंको सुन्दर लगते हैं । इसपर यह आपत्ति हो सकती है कि अक्षरका भला-बुरा लगना अभ्यासपर निर्भर है । परन्तु रोमनके लिखित और टाइपवाले अक्षरोंके तुलनात्मक मननसे यह आपत्ति मिट जायगी । रोमन टाइपमें प्रत्येक अक्षरका रूप अलग-अलग रहता है और आँखोंमें भालेके समान चुभता है । यह दूसरी बात है कि सतत अभ्यासके कारण हम इसका अनुभव न करें किन्तु हमारे युवकोंकी आँखोंपर पड़े हुए चश्मे इसके ज्वलन्त प्रमाण हैं । इसी दोषके कारण वे लिखते समय उन अक्षरोंको मिलाकर शाब्दिक एकरूपता लानेकी चेष्टा करते हैं ।

शब्दकी एकरूपता

सबसे बड़ी कठिनाई तो व्यावहारिक है। चाहे हम कोई भी नई लिपि चलावें या उसमें सुधार करे किन्तु आजतकके छपे हुए साहित्यको हम फेंक नहीं देंगे। इसके अतिरिक्त जितने विवेकशील तथा बुद्धिमान विद्वान् हैं वे सरकारके कहने मात्रसे कोई अशुद्ध प्रणाली ग्रहण नहीं करेंगे। अतः उनके ग्रन्थ लोगोको पढ़ने पढ़ेंगे ही। दक्षिण भारतके कुछ क्षेत्रोंमें 'अ' की बारह खड़ीसेसे इ, ई, उ, ऊ, ए, ऐ, निकालकर उनके बदले अि, औ, अु, अू, अे, औ का प्रचलन किया गया और ञ के बदले ञष चलाया गया किन्तु उन्हें भी भ्रम मारकर अपने नये अक्षरोंके साथ-साथ देवनागरीके अक्षर सीखने ही पड़ते हैं। अतः, पढ़नेवालोंकी समस्या घटानेके बदले ये सब सुधार उनकी समस्या बढ़ा रहे हैं और उनके सिरपर अनेक नये अक्षर सीखनेका भार लाद रहे हैं। भारतके विभिन्न प्रदेशोंमें और भारतके बाहर अन्य देशों में जहाँ नागरी लिपि चल रही है वे तो पहली लिपि चलाते ही रहेंगे। अतः, वहाँके पढ़े लिखे लोग जब इस नई सुधरी (?) हुई लिपिके प्रदेशमें आवेंगे तब क्या पहली लिपिमें उनका लिखा हुआ अशुद्ध मान लिया जायगा ? जो लोग अपने बच्चोंको घरपर वर्णमाला पढ़ाकर भेजेंगे, उनके बच्चोंके लिये भी यही कठिनाई उत्पन्न हो जायगी कि वे पिताको प्रमाण मानें या अध्यापकको। इससे देशमें भाषा-विषयक बड़ी भारी अराजकता उत्पन्न हो जायगी। अतः व्यावहारिक दृष्टिसे भी यह परिवर्तन ठीक नहीं है।

चाहिए तो यह था कि नागरी लिपिको सुन्दर बनानेका प्रयास किया जाता, उसके अक्षर-विन्यासका अनुपात ठीक किया जाता, एक्का, ओसारा आदि शब्दोंमें आनेवाले ह्रस्व ए और ओ के लिये कुछ व्यवस्था होती, जैसे अल्प र् के लिये पय्यौ आदि शब्दों में लगानेके लिये — चिह्न लिया गया वैसे 'तुम्हारा, उन्होंने, कोल्हू' आदि

शब्दोंमें आनेवाले 'म्ह न्ह ल्ह' के लिये कोई अल्प स्पर्श-चिन्ह बनता पर यह सब कुछ न हुआ। बनी बनाई खीरमें चीनीके बदले नमक छोड़कर सब गुडगोबर कर दिया गया। अब यह किस भलेमानुसके गले उतरेगी।

परिणाम

अतः ये तथाकथित सुधार—

१. परम्परासे बाहर है।
२. नागरी अक्षरों की प्रकृतिसे भिन्न है।
३. टकणकी दृष्टिसे अत्यन्त अव्यवहार्य है।
४. असुंदर तथा कलाहीन हैं।
५. अधिक स्थान घेरते हैं, अतः अनार्थिक है।
६. मुद्रणमें असुविधा उत्पन्न करते हैं।
७. उच्चारण भ्रष्ट करनेवाले हैं।
८. व्यावहारिक दृष्टिसे असंगत हैं।
९. अवैज्ञानिक है।
१०. अनावश्यक हैं।
११. अराष्ट्रिय हैं।
१२. शिक्षणमें असुविधा उत्पन्न करते हैं।

इसलिये ऐसे घातक प्रयाग तत्काल बन्द करने चाहिए।

पंचम खंड

साहित्य-शास्त्र

१

कला और साहित्य

वात्स्यायनने कामसूत्रमे चौसठ कलाओंकी जो सूची दी है उनमेसे कुछ तो नेत्रको आनन्द देनेवाली है जैसे चित्र और मूर्ति, कुछ कानको जैसे सङ्गीत, कुछ रसनाको जैसे मधुर व्यजन, कुछ त्वचाको जैसे कोमल, चिकने, शीतल पुष्पोकी रचना और कुछ नासिकाको तृप्त करनेवाली हैं जैसे सुगन्धित वस्तुएँ। किन्तु शेष ऐसी है जो हमारे मनको प्रसन्न करनेवाली या हमारे दैनिक व्यवहारमे कुशलता, प्रवीणता तथा योग्यता दिलानेवाली है। इस दृष्टिसे यदि हम कलाकी परिभाषा करें तो कहेंगे—‘कर्मेन्द्रियोका वह कौशलपूर्ण नियोजन कला कहलाता है जो ज्ञानेन्द्रियोको तृप्त करता हुआ मनको प्रसन्न और तुष्ट करता है।’ इन सब प्रकारकी कलाओंमे भी साहित्य या काव्य ही ऐसी कला है जो किसी एक इन्द्रियोको तृप्त न करके हमारे मनको तुष्ट करती है, उदात्त तथा नैतिक आदर्शोंके द्वारा आत्माको ऊँचा उठाती है, विवेककी स्थापनाके द्वारा तुष्टि परीष्कार करती है, सूक्तियोंके संयोजनसे वाणीका सस्कार करती है और घटनाओंके नियोजनसे व्यापहारिक ज्ञान सिखाती है।

किन्तु कलाका उद्देश्य तभी प्राप्त हो सकता है जब उस वस्तुमे

सुन्दरता, असाधारणता और अद्भुततामेंसे किसी एक या अनेक गुणतत्त्वोंका सम्मिश्रण हो ।

कलाका कार्य

कला पाँच कार्य करती है—

१. सजावट या अलङ्करण : अर्थात् किसी एक वस्तुमें इस प्रकारकी क्रिया करती है कि वह पहलेकी अपेक्षा अधिक आकर्षक प्रतीत होने लगे ।

२. मिश्रण . कई रङ्गों, वस्तुओं या रूपाकारों (पैटर्न) को इस प्रकार मिलाकर उपस्थित करती है कि उनके सम्मिश्रणसे कुछ नया, निराला सुन्दर रूप उपस्थित हो जाय ।

३. क्रम-सज्जा : बिखरी पड़ी अनेक वस्तुओंको ऐसे क्रमसे सजा देती है कि वे अधिक सुन्दर प्रतीत होने लगे ।

४. अनुकरण : किसीकी क्रिया, वाणी और रूप आदिको ज्योंका त्यों दिखला कर उसमें सरसता उत्पन्न करती है ।

५. कल्पनाभिव्यक्ति : देखी या सुनी अथवा कल्पनामें आई हुई वस्तु, क्रिया या भावको आकर्षक ढङ्गसे व्यक्त कर देती है ।

इनमेंसे वाणीके द्वारा जो कला अलङ्करण, मिश्रण, क्रम सख्या, अनुकरण और कल्पनाभिव्यक्ति करती है वही साहित्य बन जाती है ।

क्या साहित्य भी कला है ?

कविता तो एक मतसे कला मान ली गई है, किन्तु साहित्य तो मानवीय भावनाओं और अनुभवोंका वह विस्तृत अभिव्यक्ति क्षेत्र है जिसकी परिभाषा यह दी गई कि 'हृद्य भाषा शैलीमें अभिव्यक्त अनुभूति ही साहित्य है ।' अतः इसके अन्तर्गत कविताके अतिरिक्त भाषात्मक अभिव्यक्तिके वे सब रूप समा जाते हैं जो कवितासे भिन्न या उसके विरोधी हैं ।

साहित्य और कवितामें अन्तर

भारतीय साहित्याचार्यों ने गद्य और पद्य दोनों की हुई रचनाको काव्य कहा है। उपर्युक्त दृष्टिसे विचार करनेपर भी यह प्रतीत होगा कि कविता अर्थात् छन्दोबद्ध साहित्य और अ-कविता-शील साहित्यमें कोई मोटा भेद नहीं किया जा सकता। इस दृष्टिसे उपन्यास भी अ-कविताशील साहित्यमें आता है किन्तु अपने तत्त्व, प्रभाव, विन्यास तथा ग्रन्थकी दृष्टिसे वह भी कविताके पदपर ही पहुँच जाता है। इसीलिये कभी-कभी यह कहा जाता है कि 'साहित्यिक रूपकी दृष्टिसे उपन्यासकी प्रकृति भी काव्यमय ही होनी चाहिए।' हमारे यहाँ तो पहले ही गद्य और पद्यमें रचे हुए सम्पूर्ण रसमय वाङ्मयको काव्य ही कहा है और गद्यको भी वृत्तानुगामी (पद्यकी लयपर चलनेवाला) बताया है। इस दृष्टिसे 'साहित्य वास्तवमें किसी एक जातिके कल्पनात्मक और बौद्धिक जीवन-क्रमका वह परिचय है जो कलात्मक भाषाके माध्यमसे अभिव्यक्त किया जाता है और जिसके विस्तृत साम्राज्यका एक छोटासा अंश कविता भी है, जो सूक्ष्म रूपमें साहित्यके सम्पूर्ण क्षेत्रमें व्यापक ही रहती है।'

सङ्गीत और साहित्य

हमारे यहाँ कहा गया है कि—साहित्यसङ्गीतकलाविहीन : साक्षात्पशुःपुच्छविषाणहीन [साहित्य और सङ्गीत जिसे नहीं आता है, वह बिना पूँछ और सोंगका पशु है]। साहित्य और सङ्गीत दोनों श्रव्य शास्त्र हैं अर्थात् इनका कानपर प्रभाव पड़ता है। ये दोनों चित्रकला, मूर्तिकला और वास्तुकला आदि उन दृश्य कलाओंसे भिन्न हैं जो नल (स्पेस) पर विकसित होती हैं। साहित्य और सङ्गीत तो काल या समयमें विकसित होते हैं। सङ्गीत और साहित्यमें यह समता रहते हुए भी उनमें भेद यह है कि सङ्गीतकी ध्वनियों तो स्वतः अपनेमें पूर्ण होती हैं किन्तु साहित्यमें प्रयुक्त होनेवाले शब्दोंका अर्थ भी होता है। प्रायः प्राचीन कवियों ने साहित्य और सङ्गीतका मधुर समन्वय

करते हुए यह निर्देश भी दे दिया है कि 'कान-सा गीत किस रागमें किस लयमें, किस समय गाना चाहिए।' जितना गीतात्मक सङ्गीत होता है उसमें साहित्य और संगीतका इसी प्रकार सम्मिलन होता है। इन दोनों कलाओंने एक दूसरेपर बहुत प्रभाव डाला।

साहित्य और समाज

हिरोदोतससे लेकर पीछे-तकके पश्चिमी सभ्यताके इतिहासकारोंने यह स्वीकार किया है कि 'मानव व्यवहारपर सामाजिक संस्थाओं का बड़ा प्रभाव पड़ता है।

सामाजिक कारणों से कलाकृतियों में कुछ दोष भी आ जाते हैं, जो लेखक और जनताके विचारों में मतभेद होने, जनताके समुचित विचारवाली होने तथा समाजकी अत्याचारपूर्ण रूढ़ियोंके कारण आ जाते हैं। इससे हम परिणाम निकाल सकते हैं कि समाज जितना ही स्वस्थ होगा उतना ही साहित्य भी स्वस्थ उत्पन्न हो सकती है।' क्योंकि हमारी परिभाषाके अनुसार व्यवस्थित तथा सौन्दर्य-भावित अभिव्यक्ति ही कला है।

२

साहित्यकी प्रेरणा-शक्तियाँ

सब कलाओंमें सर्वश्रेष्ठ साहित्य ही इसलिये है कि अन्य कलाओंके कलाकार अधिकांश या तो प्राचीन रूढ़ शैलियोंका अनुकरण करते हैं अथवा किसी अन्य व्यक्तिके निर्देशपर किसी कलाकृतिकी रचना करते हैं। इन दोनों अवस्थाओंमें वे निरन्तर अभ्यासके कारण अपनी सधी हुई उँगलियोंसे अथवा अपने सधे हुए कंठसे किसी भी समय जैसा चाहे वैसा चित्र या मूर्ति बना सकते हैं या गीत गा सकते हैं। उन कलाकारोंके लिये उनकी उँगलियाँ और उनके कंठ सदा सन्नद्ध रहते हैं। किन्तु काव्यकी रचनाके लिये केवल बाह्य इन्द्रियोंका संस्कार

पर्याप्त नहीं है। भाषा, छन्द और शब्द-कोषपर अधिकार प्राप्त करनेसे ही कोई कवि नहीं हो जाता है। उसके लिये एक ऐसी प्रेरणा-शक्ति, वृत्ति और प्रवृत्ति आवश्यक है जो उसे अद्भुत दे-देकर उतेजना प्रदान करती रहे। यह प्रेरणा-शक्ति एक है या अनेक, सात्त्विक है या बाह्य, इस विषयपर विश्व साहित्यमे बड़ा शास्त्रार्थ हुआ है।

प्रेरणा-शक्ति (एलॉ वाइताल)

सन १६०० से १६१४ तक फ्रांसीसी साहित्यिक मण्डलके सर्वमान्य नेता तथा प्रसिद्ध दार्शनिक हेनरी बर्गसन (१५५६ से १६४१) ने यह मत प्रतिपादित किया था कि 'स्वयं समारम्भ ही एक ऐसी प्रेरणा-शक्ति है जो कविकी कारयित्री प्रतिभाके समान है, जिसे हम केवल स्वान्त-प्रेरणा (इन्ट्यूशन) से ही समझ सकते हैं और जो कविको काव्य-रचनाके लिये उत्साहित करती है।'

साहित्य क्या है ?

यद्यपि हमारी परिभाषाके अनुसार 'हृद्य भाषा-शैलीमे की हुई अभिव्यक्ति ही साहित्य है', तथापि किसी वैज्ञानिक परिभाषाके समान साहित्य शब्दकी विवरणात्मक परिभाषा नहीं दी जा सकती। सैनोफनेस् और हिरोक्लितसने जो यह कहा कि 'दर्शनमे सत्य और ज्ञान है तथा साहित्यमे जनमतका सघर्ष है' इसका तात्पर्य यही था कि 'साहित्य और दर्शन दोनो एक दूसरेके प्रतिद्वन्द्वी हैं।' यह मत अरस्तू और अफलातूनके समयमे ही इतना पुराना पड़ चुका था कि उन्होंने मौलिक रचनाका विरोध करते हुए कहा था कि 'साहित्यिक कलाकारको केवल अनुकरण करना चाहिए।' होरेसका मत था कि 'साहित्यका उद्देश्य व्यङ्ग्यरूप में ज्ञान देना और शिक्षा देना है। कविका उद्देश्य यह होना चाहिए कि वह आनन्दप्रद और उपादेय तत्त्वोंका उचित सम्मिश्रण करे।' प्लूटार्क भी यही मत था कि 'काव्यका उद्देश्य शिक्षा देना है और पाठकको यह उद्देश्य होना चाहिए कि वह साहित्यमेसे अच्छे

गुण ग्रहण कर ले और उसमें आई हुई समस्त बुरी बातें छोड़ दे। लौगिनसका मत है कि 'साहित्य (मुख्यतः भाषण-कला) तो श्रेष्ठात्माओंके श्रेष्ठ विचारोंकी अभिव्यक्ति है जो हमारे मस्तिष्कको महत्ताकी ओर प्रवृत्त करती है और जो हमें देवताओं तथा वीरोंके सम्बन्धमें उद्बृत्त (सज्जालिम) विचार प्रदान करती है।' अरस्तूके मतका एक पक्ष यह भी है कि साहित्यमें प्रकृतिका अनुकरण होना चाहिए' अर्थात् उसमें वस्तुओंकी वास्तविकता दिखानी चाहिए। किन्तु इसकी व्याख्या करते हुए यह कहा गया कि 'अनुकरणमें जो बात व्यक्त की जाय वह सत्यसे अधिकाधिक मिलती-जुलती होनी चाहिए।' सिडनी आदि भी यही मानते थे कि 'काव्य जीवनके अनुकूल ही होना चाहिए।' कल्पनाके सयागसे काव्य-गुणके संवर्द्धनका सुभाव देते हुए अपोलोनियसने कहा है—'कल्पना ही ऐसी शक्ति है जिसके सहारे हम अदृष्ट वस्तुओंकी प्रत्यक्ष तत्त्वके समान देख सकते हैं।' सिसरोका मत है कि 'कविके मस्तिष्कमें काव्य लिखनेसे पहले अपने इष्ट नेताका मूर्त रूप आ ही जाता है। दियोक्रुसोस्तमका मत है कि 'आदर्श प्रतिकृति तबतक स्पष्ट नहीं होती, जबतक कलाकार ही उसे रूप देकर पूर्ण न कर दे।' इस दृष्टिसे योरोपमें अनुकरण और कल्पना ही साहित्य-कलाके वास्तविक आधार माने गए हैं।

देकार्तें, हौब्स और बीचोने कल्पनाको ऐसी शक्ति माना है जो स्वयं अपनेमें पूर्ण है और आध्यात्मिक दृष्टिसे शुद्ध है। उनका कहना है कि 'कविताको किन्हीं श्रेणियोंमें विभक्त नहीं करना चाहिए। कविताको तो उसी प्रकारकी प्रेरणा माननी चाहिए जैसा स्वयं-स्फुरण (इन्स्परेशन) होता है।' हौब्सने इस कविताको कुछ और व्यापक करके सम्बद्ध विचारोंके क्षेत्रमें स्वतन्त्रता प्रदान करते हुए कहा है कि 'कल्पना वह उदार क्षेत्र है जिसमें एक कवि कविताको साधारण श्रेणीकी रूढ़ियोंसे परे पहुँचा देता है।' बालोका मत है कि 'सहसा उत्पन्न होनेवाली कल्पना तभीतक उन नियमोंके द्वारा सज्जालित होनी चाहिए

जबतक कोई साहित्यिक कृति एक निश्चित बौद्धिक क्रममें उपस्थित न हो जाय ।'

इसी मतके कारण स्वाभाविक प्रतिभा और रुढिगत कलाका विवाद छिड़ गया । स्पेन्सरसे लेकर आगे तकके सब लेखकोने इन तुलनात्मक सिद्धान्तोकी विभिन्न प्रकारसे व्याख्या की है । पोपने कहा है कि— 'साहित्य-कला तो मानव-प्रकृतिका अनुकरणमात्र है' अर्थात् 'किसी एक विशेष समयके समाज और जीवनके सार्वभौम और बुद्धिसंगत तत्त्वको ही साहित्य-कला मानना चाहिए ।' कान्टका मत है कि— 'कल्पना वह ज्ञान-शक्ति है जो इस प्रकार रचना करती है मानो वास्तविक प्रकृति-द्वारा प्रस्तुत सामग्रीमेंसे उत्पन्न हुई दूसरी प्रकृति हो । हमारे ज्ञानकी विभिन्न शक्तियों जब किसी वस्तु या पदार्थको समझनेके लिये प्रयुक्त की जाती है तब वे उस वस्तु या पदार्थको भलीभाँति समझनेके गम्भीर कार्यकी स्पर्धा करनेके लिये कल्पनाको स्वतन्त्र छोड़ देती हैं जो इतनी पूर्ण होती है कि स्वयं प्रकृतिमें भी उसके समान कोई वस्तु नहीं रहती ।' इससे ठीक विपरीत दिशामें विचार करते हुए शिलरने कहा है कि 'कल्पनाका उच्चतम उद्देश्य यह है कि वह इन्द्रियातीत वास्तविकताको इस प्रकार प्रस्तुत करे कि हम उसकी प्रकृतिकी ठीक-ठीक खोज कर सकें । प्रस्तुत करनेकी यह क्रिया मनुष्यके भीतर रहनेवाली वह परा शक्ति है जिसे हम पूर्ण चेतना कह सकते हैं ।' शिलर और शैलिङ्ग दोनों इस ससारको ही कलाकृति मानते हैं और शैलिङ्गने तो कलाकी भावनाको अपनी दार्शनिक प्रणालीका एक अंग ही मान लिया है । उसके अनुसार 'साहित्य अपने रूपमें ससीम और निःसीमके बीचका मध्यबिन्दु अर्थात् वह केन्द्र है जहाँ आत्मा (सरल) और पदार्थ (मैटर) दोनोंका एकीकरण हो जाता है ।' गेटेका भी मत है कि 'कविता वह स्वतः प्रवाहित कल्पनाकी सृष्टि है जो सार्वभौम युक्ति-सङ्गतताके उच्च स्तरतक पहुँच जाती है और जो मनुष्य-मात्रको सार्वभौम मानवकी दृष्टिसे उपदेश देती है । उस समय साहित्यिक

कलाकार उच्चतम गोचर रूप धारण करनेके लिये सम्पूर्ण प्रकृतिको आत्मसात् कर लेता है।' नोवालिसका मत है कि 'कविता वास्तवमें पूर्ण तथ्य है।' हेगेलका मत है कि 'साहित्य वह धारा है जिसमें पूर्ण आत्मा कलाकी सुन्दरतामें अभिव्यक्त होता है' अर्थात् जहाँ पदार्थपर आत्माका शासन होता है, जहाँ गोचर बिम्बका प्रयोग करके आत्माका प्रत्यक्षीकरण किया जाता है और जहाँ मानसिक बिम्ब भी सामग्रीके रूपमें ज्योका त्यो बना रहता है।' श्लेगलका मत है—'साहित्यमें जो सार्वभौम तथ्य दिखाई पड़ता है वह उन विशेष रचनाओंके सामञ्जस्यसे उत्पन्न होता है, जिनके द्वारा कोई एक युग या राष्ट्र अपनी अभिव्यक्ति करता है। सोलगेरका कथन है कि 'साहित्य तो सार्वभौम विश्व-विचार है जो कलाकारकी अतिचेतनतामें प्रकट होता है और उसके विभिन्न रूप उसी क्रमसे निश्चित रहते हैं जिस परिणाममें वह पूर्ण तथ्य और उसके विभिन्न रूपोंमें सन्तुलित होता है।'

बर्गसनके सभी समर्थकोंका विश्वास है कि 'कविको रचनाके लिये स्वयं ससारसे प्रेरणा मिलती है।'

कल्पना (इमैजिनेशन)

अधिकांश विदेशी विद्वानोंका मत है कि काव्य-प्रेरणाका आधार 'कल्पना' है। इस कल्पनाको कुछ लोगोंने एक या सम्बद्ध दृश्य-बिम्ब उपस्थित करनेवाली शक्ति मानी है।' कुछ ने कल्पनाका ऐसी समर्थता माना है जो एक ओर तो इन बिम्बोंसे मानव-चरित्र और बाह्य प्रकृतिके आदर्श समन्वय (साहित्य) की सृष्टि करती है और दूसरी ओर किमेरा (सिढ़के सिर, सर्पकी पूँछ और बकरेके शरीरवाला भयङ्कर कल्पित जीव) अर्थात् शेखचिल्लीके सपने या हवाई दुर्गकी रचना करती है।' कुछ लोग मानते हैं कि 'कल्पना वास्तवमें कलाकारकी वह सहानुभूति-भावना है जिसे वह पात्र और परिस्थितिमें प्रविष्ट कर देता है।' कुछके अनुसार 'कल्पना वह शक्ति है जो भावात्मक विचारोंके प्रतीक उपस्थित करती है।' कुछका कथन है कि 'कल्पना रहस्यात्मक

स्वान्तः प्रेरणाकी वह काव्यात्मक समरूपिणी है जिसमें विवेक और इन्द्रियानुभव दोनोंका सम्पर्क नहीं हो पाता।' कुछ लोग इसे 'स्वयं रचना-शक्ति' ही मानते हुए कहते हैं कि मनुष्यमें एक स्वाभाविक मूर्तिकरणकी प्रवृत्ति होती है जिसका नाम 'कल्पना' है।' हमारे यहाँ भी नई उद्भावना उत्पन्न करनेवाली मानसिक शक्तिको 'कल्पना' कहा गया है, (कल्पनायाः नवोद्भावनस्य शक्तिः कल्पनाशक्तिः)। काव्य भी नई उद्भावनाओंसे भरा रहता है और इसी नवीनताके कारण ही साहित्यकी ओर लोगोका आकर्षण होता है। अतः उन्होंने भी एक प्रकारसे कल्पनाको ही काव्यकी प्रेरणा-शक्ति मान लिया है। विश्वमें अधिकांश दार्शनिको, विचारको और साहित्य-शास्त्रियोका मत है कि काव्यकी उत्पत्तिका आधार कल्पना है।

मानसबिम्ब (फैंटेजिया)

कुछ लोग मानसबिम्बको काव्यका कारण मानते हैं। प्लेटोने 'मानस-बिम्ब' (फैंटेजिया) को 'निम्न कोटिकी आत्माका ऐसा कार्य माना जो प्रायः भ्रामक रूप और धारणाओंकी सृष्टि करता है।' उसने यह कहा कि 'वास्तवमें यह मानस-बिम्ब कविताका नहीं वरन् मिथ्या कथा (उपन्यास आदि) और उस प्रेरणाका उद्गम है जो विवेकको विचलित करनेवाले भावोको जन्म देती है।' 'पौराणिक गाथा' (मिथ) का विवेचन करते हुए उसने स्वीकार किया है कि 'एक इस प्रकारकी कल्पना-वृत्ति अवश्य होती है जो विवेकको पार करके कुछ रहस्यात्मक दृश्य उपस्थित करती है और यह सम्भव है कि इस रहस्यात्मक दृश्यके द्वारा ईश्वर भी मनुष्यको कोई सन्देश देता हो। अरस्तूने कहा है कि 'कल्पनामें सबसे बड़ी शक्ति यह होती है कि वह विचारकी योजना प्रदान करती है और जबतक वह शक्ति उपस्थित नहीं होती तबतक कोई धारणा नहीं उपस्थित होती।' किन्तिलमनका मत है कि 'मानस-बिम्बके आधारपर इस प्रकार दृश्य उपस्थित किया जा सकता है मानो आँखके सामने हो रहा हो।' यही बात ड्राइडन

आदिने भी कही है। लातिनके पिछले युगमें 'फैन्टेजिया' के पर्यायके रूपमें 'इमैजिनेशियो' शब्दका प्रयोग हुआ और आगे चलकर कल्पनाका अर्थ तो केवल 'ज्योका ल्यो सरल रूपसे बिम्बको प्रस्थापित कर देना' हुआ और 'फैन्टेसी' का अर्थ हुआ 'मानस-बिम्बोका सयोजन या उत्पादन करना।' यही अन्तर आगे चलकर विवे ड्राइडन और जीन पौल रिख्टरने भी माना।

मध्यकालमें यह माना जाने लगा कि 'मस्तिष्कके तीन भागोंमेंसे सबसे अगले भागमें तो कल्पना विराजमान रहती है और शेष दो भागोंमें विवेक और स्मृति।' उसने बिस्तारके साथ बताया है कि 'किस प्रकार सजाने, इकट्ठा करने, पुनः स्मरण करने और मिश्रण करनेके लिये बुद्धि अपनी सामग्री कल्पनाको दे देती है और फिर कल्पना इस सामग्रीको लेकर विवेकको दे देती है कि वह उससे विचार या सिद्धान्त निश्चय करे।' औगस्टाइन, बोनावेन्तुरा और विकटोरिया-कालीन लेखकोंने एक 'पराप्रज्ञात्मक (सुप्रासैन्सिबिल) कल्पना' मानकर एक रहस्यात्मक दृष्टिकोण प्रस्तुत किया, जिसपर दाँतेने अपने 'सौन्दर्यवाद'में विचार करते हुए कहा कि 'इसी परम कल्पनाके सहारे ही मुझे वह काव्यशक्ति मिली जिसके द्वारा मैंने दृश्योंके दर्शन भी किए और उनकी अभिव्यक्ति भी की और जब यह परम कल्पना समाप्त हो गई तब कविता भी समाप्त हो गई।' सन् १८०० से पूर्व योरोपीय 'काव्य-कल्पना'का यही सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण विवरण है।

पुनर्जागरण-कालमें कल्पनाको अविश्वस्त बताते हुए कहा गया कि 'वह (कल्पना) विवेकद्वारा भावित होनी चाहिए।' कुछ लेखकोंने 'कल्पनामें ऐसी जादूकी शक्ति बताई जिसकी सहायतासे दानवी शक्तियों व्यक्तियोंपर शासन करती हैं।' दानववादने इस प्रभावकी व्याख्या करते हुए कहा है कि 'किसी एक व्यक्तिकी कल्पना किसी दूसरेपर प्रभाव डाल सकती है।' सत्रहवीं शताब्दीमें देकार्त, गासेंटी और मालेब्रान्खेने बताया कि

‘कल्पनाका ससर्ग बड़ा मयानक होता है और वह पूर्ण रूपसे विवेकता हीन होती है।’ हौब्सने बताया है कि ‘मेरी समीक्षा-वृत्तिमें कल्पना केवल सजानेका काम करती है।’ उसका यह मत स्वीकार करते हुए कहा गया कि—विवेक तो काव्य-सामर्थ्य और रूप उत्पन्न करता है तथा कल्पना काव्यके लिये अलंकार उत्पन्नी करती है।’ नवोदात्तवादियोंने फ्रान्स और इंग्लैंड दोनोंमें बुद्धिका यह प्राधान्य स्वीकार कर लिया था। कुछ लोग ऐसे अवश्य थे जो मानते थे कि ‘विवेक वास्तवमें कल्पनाका ठीक उलटा है।’

ड्राइडनने कल्पनाकी जो व्याख्या की उसमें माना जाता रहा कि ‘कविकी कल्पना स्वतन्त्र चलनी चाहिए और विवेक तथा अनुभूतिवादके दार्शनिक पक्षसे तनिक भी प्रभावित नहीं होनी चाहिए।’ कुछका मत है कि ‘कल्पना विवेकका उतना ही अङ्ग है जितना स्मृति या निर्णय है या कहना चाहिए कि वह उससे और भी अधिक प्रकाशमान उन्मेषण है।’

शेलीने ‘कल्पनाको एक सश्लेषणात्मक सामर्थ्य’ बताते हुए उन्हींको कवि माना है ‘जो इस अच्छेय क्रमकी कल्पना और अभिव्यक्ति करते हैं।’ यह कल्पनाको ‘नैतिक शक्ति मानता था।

द्वितीय कल्पना

इससे भी अधिक विस्तारसे विचार हुआ कौलरिजकी ‘द्वितीय कल्पना’ पर जो कल्पनासे उद्भूत या कौलरिजके अनुसार ‘मूल कल्पनाकी प्रतिध्वनि’ अर्थात् ‘वह ठेठ काव्यात्मक कल्पना है जो जान-बूझकर किसी ओर प्रवृत्त की गई हो।’ जिन सामग्रियोंको वर्ड्सवर्थने लचीला, ढालने योग्य, लुजलुजा और अनिश्चित बताया है उन्हें लेकर यह द्वितीय कल्पना घोलती है, फैलाती है और उनसे पुनः रचना करनेके लिये उनका विस्तार करती है। उन्होंने पाठकोंको सावधान किया कि ‘जिस काव्यात्मक भाषाके द्वारा इस समानता और भेदका सम्प्रेक्षण करते हैं, वह कोई साधारण शक्ति नहीं है, उसमें

कविका सम्पूर्ण आत्मा समाया रहता है। इस प्रकार कविता उन मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओंकी जटिलताका परिणाम है जिसे हम कल्पना कहते हैं।'

उपर प्रौद्यक के मनोविज्ञानसे भी काव्य-कल्पनाका सम्बन्ध जोड़ा जा रहा है। कुछ लोग यह कह रहे हैं कि 'जो प्रतिभाशाली व्यक्ति होता है वह सब क्षेत्रोंमें समान रूपसे रचना कर सकता है क्योंकि उसमें रचनात्मक कल्पना (क्रिएटिव इमेजिनेशन) होती है।' यह शास्त्रार्थ शेरवुड एन्डरसनके 'वास्तविक अनुभूतिकी परिस्थितियोंसे सम्बद्ध चरित्रसे क्रोचेके उस 'सौन्दर्यवाद' (ऐस्थैटिक, १६०२) तक व्याप्त है जिसमें कल्पना (स्वान्तः प्रेरणा) को बुद्धिका प्रतिद्वन्द्वी बताया गया है और जिसके विरुद्ध एलेनने अपने प्रोपीसमें भयकर विरोध करते हुए कहा है कि 'केवल रचनामें ही वास्तविकता होती है और क्रोचेकी 'कल्पना' जबतक 'कल्पना' है तबतक वह वन्ध्या है।' ३० डी० फौसेटने अपने जर्मन अध्यात्म विज्ञानमें कल्पनाको और भी बहुतसे काम सौंप दिये हैं और कहा है कि 'कल्पनाकी शक्तियों अत्यन्त विस्तृत और उदार हैं, उसका क्षेत्र अपरिमित है और जितना कार्य अभीतक उससे लिया गया है उससे भी अधिक कार्य करनेका उसमें सामर्थ्य है।

व्यामोह, आकस्मिक धारणा या भावना (फैन्सी)

लातन-साहित्यमें पीछे चलकर 'इमेजिनेशियो' शब्द यूनानी शब्द 'फैन्टेजिया' का पर्यायवाची हो गया और मध्ययुग तक इसी अर्थमें चलता रहा। अन्तर इतना ही रहा कि कभी-कभी इस 'विश्वसे नया सम्पर्क स्थापित करनेकी शक्ति' (फैन्टेजिया) को लोग प्रतिजननशील कल्पनासे भिन्न समझने लगे। पुनर्जागरण कालमें व्यामोह (फैन्सी) का सम्बन्ध प्रायः प्रेमकी दशा, भूत या प्रेतसे आविष्टकी दशा या विद्विषि, भ्रान्त तथा उन्मत्तकी मनःस्थितिसे जोड़ दिया गया और तभीसे लोगोंने मानसिक विश्व (फैन्टेसी) तथा आकस्मिक मनक या

व्यामोह (फैनटेस्टिकैलिटी) में भेद कर दिया । आगे चलकर इस व्यामोह (फैनसी) शब्दका अर्थ हो गया अन्वेषण या नई खोज करना और सत्रहवीं शताब्दीमें यह ऐसे वाग्वैग्ध्य या तुरत-बुद्धि (विट्) का भी पर्याय समझा जाने लगा जिसके लिये विवेक अपेक्षित होता था । हम जो कुछ देखते या अनुभव करते हैं अथवा जो भावना सहसा हमारे मस्तिष्कमें कौंध जाती है वह भी आकस्मिक धारणा ही तो होती है इसीलिये इस आकस्मिक धारणा या धुन (फैनसी) को भी लोग साहित्यका कारण मानते हैं ।

कल्पना-बिम्ब या मानस-चित्र (इमेजरी)

कुछ आचार्योंका विश्वास है कि 'प्रत्येक मनुष्यके मनमें कुछ मानसचित्र या काल्पनिक बिम्ब (इमेजरी) उद्भूत होते हैं । इसकी व्याख्या करते हुए उन्होने बताया है कि 'किसी भी वस्तुको अपनी किसी इन्द्रियके द्वारा अनुभव करनेसे हमपर जो प्रभाव पड़ता है और उससे जिस प्रकारकी मानस अभिव्यक्ति होती है वही बिम्ब कहलाता है । उसका उद्देश्य यह होता है कि वह हमारे हृदयपर पड़े प्रभावको अत्यन्त निश्चित कर दे और मनको मूल विचारके पास ले जाकर पहुँचा दे ।' एफ्० ई० स्पर्जियन तथा उसके अनुयायी वाल्टर ह्विटर (सत्रहवीं शताब्दी) तथा कुमारी कैरोलाइनने इन मानस चित्रों या कल्पना-बिम्बोंको इतना महत्त्व दिया कि वे किसी साहित्यिक रचनाकी व्याख्या करने, किसी ग्रन्थके मूल लेखकका परिज्ञान करने तथा उसकी प्रकृतिका अध्ययन करनेके लिये उन अप्रस्तुत विधानों या कल्पना-बिम्बोंका अध्ययन करते हैं जिन्हें कवि अपनी रचनामें प्रस्तुत करता है । आर० टूवेने बताया है कि 'ये बिम्ब दो प्रकारके होते हैं—धारणात्मक और दृश्यात्मक । धारणात्मक बिम्ब वे होते हैं जो हमारे मनमें केवल कल्पनासे आते हैं (जैसे रेडियोपर किसीका गीत सुनकर हम बैठे-बैठे अपने मनमें उसका एक काल्पनिक रूप बना लेते हैं) । दृश्यात्मक बिम्ब वह हैं जो हम प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुके आधारपर बनाते हैं',

जैसे किसीका मुख देखकर तत्काल कमल या चन्द्रका मानसबिम्ब प्रस्तुत कर लेना। किन्तु इस प्रकार किसी रचनाका अध्ययन इसलिये मान्य नहीं हो सकता क्योंकि यह बहुत सम्भव है कि कविने अपने जीवनमें कभी कमल देखा ही न हो और केवल सुनी-सुनाईके आधारपर उसका प्रयोग कर दिया हो। काव्यमें कल्पवृत्त, आकाश-गङ्गा, स्वर्ग और नरक आदिके ऐसे अनेक विवरण प्रस्तुत किए जाते हैं जिनके सम्बन्धका कल्पनाविम्ब निराधार और रूढि-सिद्ध ही होता है। अतः कल्पना-बिम्बको काव्यका प्रेरणा-कारण मानना पूर्णतः असङ्गत है।

काव्य-चातुर्य (साबे)

कुछ लोगोंका मत है कि 'कविमें एक प्रकारका काव्य-चातुर्य (साबे) होता है जिसके कारण वह रचना कर पाता है।' 'साब' शब्द फ्रान्समें पहले तो बुद्धिके लिये और पीछे चलकर काव्य-कौशलके लिये प्रयुक्त होने लगा। चौदहवीं शताब्दीमें प्रौवेनज़स वालोने अपनी भाषा (लान्वे द ओक) में अपनी स्वामिनी भद्र महिलाको सम्बाधित करके प्रेम और वीरताके गीत बनाकर गानेके लिये जो नियम बनाए उन्हें 'गाय सायन्सा' कहा गया। उनका कइना है कि 'यह एक प्रकारका उल्लास-विज्ञान' (दि गे सायन्स) है और इसीके सहारे कवि सुन्दर भावनाएँ ग्रहण करता और काव्यकी रचना करता है।'।

काव्योन्माद (फ्रेन्ज़ी)

कुछ आचार्योंका मत है कि 'कविमें काव्यका सीधा स्फुरण भी होता है और वह अत्यन्त प्रबल सनक या काव्योन्मादका रूप धारण कर लेता है। उस अवस्थामें कविके मनमें इतने प्रकारके अनेक भाव एकत्र हो जाते हैं कि वह पागल हो जाता है और इस प्रकार आचरण करता है मानो उसका ससारसे किसी प्रकारका कोई सम्बन्ध न हो। जैसे जादू टोना करनेवाले बहुतसे लोग आविष्ट होनेपर ही किसी प्रकारकी भविष्यवाणी या सत्योद्घाटन करते हैं वैसे ही कवि भी जब साधारण मानव-जीवनसे हटकर किसी एक विशेष भावसे आविष्ट होकर

उसीमे उन्मत्त हो जाता है तभी वह काव्यकी रचना कर सकता है। किन्तु यह मत भी मान्य नहीं है क्योंकि किसी भी कविके जीवनमे ऐसे अवसर बहुत कम आते हैं जब वह इस प्रकारकी सनक या भावावेशसे आविष्ट हो सकता हो। यह आवेश या तो उस समय आता है जब मनुष्य किसी प्रेयसी या प्रेमीको प्राप्त करनेके लिए छटपटाता है अथवा किसी आकस्मिक दुःख, विपत्ति या व्यथाके कारण उद्विग्न हो जाता है। कुछ कवियोंके सम्बन्धमे यह सुना अवश्य गया है कि 'जब उनके मस्तिष्कमे कोई एक विषय (मजमून) आता है तब उन्हें एक प्रकारका उन्माद या जुनून होता है, इसीलिये फारसीमे 'जुनूने-शायरी' (काव्योन्माद) की चर्चा की गई है। फारसके कुछ सूफी आचार्योंने, माना है कि 'जबतक इस जुनूनमे समाधि (हाल) की अवस्था प्राप्त नहीं होती तबतक सत्यप्रेम (इश्क हकीकी) तथा काव्यका सच्चा स्फुरण ही नहीं होता।' किन्तु यह समाधि स्थिति वहाँ ही होती है जहाँ कवि अपने वण्य विषयके साथ सात्त्विक तन्मयता प्राप्त कर लेता है। जहाँ कवि द्रष्टाके रूपमे भावक होकर वस्तुका वर्णन करता है, वहाँ यदि काव्योन्माद होगा तो निश्चित रूपसे वह पक्षपातपूर्ण तथा अतिरजित भावाभिव्यक्ति मात्र होगी, शुद्ध काव्य नहीं। अतः इसे भी काव्यका आवार नहीं मान सकते।

मिथ्या कल्पना (फैन्टेसी)

वर्तमान साहित्य-समीक्षा और व्यवहारमे मिथ्या कल्पना (फैन्टेसी) का जो अर्थ लगाया गया है उसका 'फैन्टेसी' शब्दकी निरुक्तिसे कोई सम्बन्ध नहीं है। साहित्यके सब प्रकारोमे यह माना गया है कि 'कविको सम्भवके बदले विश्वसनीय वस्तु प्रस्तुत करनी चाहिए', किन्तु 'फैन्टेसी' मे यह बात मान्य नहीं है। अरस्तूका 'विश्वमनीय असम्भव भी इसी श्रेणीमे रक्खा जा सकता है।

उसमे अन्य जीवो तथा मानव-जीवनका भेद समाप्त हो जाता है। मेढक मनुष्योसे बातचीत करते हैं। चिड़िँएँ दुर्ग बनाती हैं। एक

विद्वान् गद्या बन जाता है। जङ्गलके जानवर मनुष्यके बच्चेको बुद्धि सिखाते हैं। जादूकी दरीपर लोग उडने लगते हैं।

किन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि इस प्रकारकी सभी मिथ्या बातोंसे भरी हुई कृति ही 'फैन्टेसी' कहला सकती है। उसमें ऐसी ऐतिहासिक घटनाओंका भी वर्णन हो सकता है जो आजकी दृष्टिसे सम्भव या परिचित हो। किन्तु यदि उसमें सब घटनाएँ वास्तविक किन्तु अलौकिक हो तब वह फैंटेस्टिक नहीं हो सकती। केवल वही विषय फैंटेसी कहला सकता है जिसे कविने शुद्ध काल्पनिक रूपमें बनाया और माना हो और उसे बुद्धिमान सयाने पाठक भी शुद्ध काल्पनिक मानते हो।

प्राचीन कृतियोंमें प्रायः सब देशोंमें इस प्रकारकी फैंटेसीका यथावसर प्रयोग होता रहा है जैसे मारीचका स्वर्णमृग बनना।

शुद्ध विनोदके क्षेत्रमें 'फैंटेसी' सबसे अधिक मनोरञ्जक है। यही अद्भुतका क्षेत्र है और अद्भुत होनेके कारण ही यह आकर्षक है।

उन्माद और काव्योन्मेष

शेक्सपियरने अपने एक नाटकमें कहा है—'पागल, प्रेमी और कवि तीनों कल्पनासे ओतप्रोत रहते हैं', किन्तु शेक्सपियरसे बहुत पूर्व प्लेटोने भी दैवी अन्तःप्रेरणा या अन्तःकरणको काव्यात्मक उत्तेजनाका कारण बताते हुए कहा था कि किसी प्रकारसे भावाविष्ट होना और अन्तःस्फुरण दोनों परस्पर सम्बद्ध तो हैं किन्तु दोनोंमें थोड़ा अन्तर होता है। पागल व्यक्ति यह विश्वास करता है कि 'मैं जो सोच रहा हूँ वह ठीक है' और इसीमें मग्न रहता है, किन्तु कवि जो भाव कल्पनाएँ करता है उन्हें लिखकर उनसे मुक्त हो जाता है, पागलके समान उन्हे चौबीस घण्टे कंधेपर लादे नहीं फिरता।'

प्रायः यह पागलपन अन्तःस्फुरण अथवा अन्तःस्फुरणकी उपजके लिये प्रयुक्त होता है।

अन्तःस्फुरण (इन्स्पिरेशन)

किसी कविको उस समय अन्तःस्फूर्त (इन्स्पायर्ड) कहते हैं जब यह विश्वास किया जाता है कि 'वह अन्य कार्य-कर्ताओंसे भिन्न मानसिक स्थितिमें कार्य कर रहा है और उस समय अपने बौद्धिक शक्तिपर अवलम्बित न रहकर किसी दैवी शक्तिपर अवलम्बित रहता है जो उसके कार्यकी प्रकृति निश्चय करती है।' प्लेटोने अपने 'इयोन'में कहा है कि 'अत्यन्त दरिद्र कवि भी यदि दैव-प्रेरित हो जाय तो वह अत्यन्त श्रेष्ठ काव्यका उत्पादन कर सकता है और इसी प्रेरणासे हीन अत्यन्त श्रेष्ठ कवि भी निःसार वस्तुकी रचना करने लगता है।'

सर्वप्रथम प्लेटोने इस विषयको महत्त्वपूर्ण समझकर कहा—'सब अच्छे महाकाव्य-रचयिताओंने जो सुन्दर कविताएँ लिखी है वे कलाके कारण नहीं, वरन् इसलिये कि वे दैव-प्रेरित थीं और कवि आविष्ट होकर लिखते थे।'

अरस्तूने अपना दूसरा सिद्धान्त प्रस्तुत किया है अपने काव्य-शास्त्रमें। वह कहता है—'काव्यकला या तो सिद्ध पुरुषका काम है या पागलका' (कुछ लोगोंने अभी हालमें अरस्तूके उस वाक्यका एक दूसरा पाठ लेकर इसका अर्थ यह किया है कि 'काव्यकला सिद्ध पुरुषका काम है, पागलका नहीं', कास्तेलवेत्रो) और ड्राइडनने भी इसी अर्थकी सम्भावना मानी है। हेरिजने भी कहा है कि 'कविके आत्मामें बहुत कुछ दैवी शक्ति होनी ही चाहिए।' मिल्टनने भी 'प्रतिभा और अभ्यासकी आवश्यकता बतानेके साथ-साथ यह भी कहा है कि 'ये तकतक व्यर्थ हैं जबतक उस शाश्वत परमात्माकी सहायता न मिले जो सब प्रकारकी वाणी तथा ज्ञानको समृद्ध करता है अपनी वेदीकी अग्निके साथ ऐसा देवदूत भेज देता है जो उस व्यक्तिके ओठोंको स्पर्श करके शुद्ध कर देता है जिसपर वह प्रसन्न होता है।' इसे हम ईसाई ढङ्गकी दैव-प्रेरणा कह सकते हैं।

तीसरा सिद्धान्त शैलीका है जो कहता है कि 'रचना करनेवाली बुद्धि तो बुझते हुए कांयलेके समान है जिसे कोई अप्रत्यक्ष प्रभाव (जैसे पवनका झोका) जगाकर चमका देता है। यह शक्ति वैसे ही भीतरसे आती है जैसे फूलका रङ्ग फूलके विकासके साथ-साथ ढलता और बदलता चलता है और हमारी प्रकृतिकी चेतन शक्तियाँ उस अदृश्य प्रभावका न आना जानती हैं, न जाना।'

चौथे प्रकारकी व्याख्या 'पोएजिया' से क्रोचेकी है। वह कहता है— 'कविका व्यक्तित्व एओलियाकी तन्त्री (हार्प) है जिसे विश्वका वायु झनकारता रहता है।' यहाँ सम्भवतः वह विश्व भी उस मानवताकी प्रतिभासे सम्बद्ध प्रतीत होता है जिसके हृदयमें अध्वसनीय रचनात्मिका शक्ति विराजमान है।

फ़ोयडने माना है कि 'यह दैवी प्रेरणा या अन्तःप्रेरणा अचेतनसे उद्भूत होती है।' राजशेखरने जो अनेक प्रकारके कवि बताए हैं उनमें एक प्रकारका सारस्वत कवि ही है जो दैवाविष्ट हो।

अन्त स्फोट (अगनिप्पे)

हैलकिन पर्वतपर अगनिप्पे नामक एक जलस्रोत है जो योरोपीय काव्यदेवी 'म्यूजेज' के नामपर एक तीर्थ बन गया है और जिसके कारण उन काव्य-देवियोंको भी 'अगनेपिदेस' कहते हैं। इसीके आधारपर योरोपीय काव्य-शास्त्रियोंने काव्यके अन्तःस्फोट (पोइटिक इन्स्पिरेशन) को ही अगनिप्पे कहना आरम्भ किया। इसका तात्पर्य यह है कि जिस प्रकार पर्वतके अंकसे सहसा अदृश्य रूपसे उस जलस्रोतका उद्गम हुआ है उसी प्रकार सहसा मनुष्यके हृदयसे भी वाग्धाराके रूपमें कविता फूट पडती है और उसके पश्चात् वह प्रशस्त पयस्विनी बनकर मानव-समाजरूपी क्षेत्रको आनन्दसे परिप्लावित करती रहती है।

आकस्मिक स्फुरण (स्पौन्टेनेटी)

कुछ आचार्योंका मत है कि काव्यका स्फुरण सहसा अकस्मात् होता

है। बिना पहलेसे विचार किए कोई बात सहसा मस्तिष्कमें आ कूदती है। यही आकस्मिक स्फुरण (स्पोन्टेनेटी) होती है। स्वैरवादी (रोमान्टिस्ट) लोग इसका बड़ा महत्त्व समझते हैं। तथ्यातिरेकवादी (सररीयलिस्ट) भी उस आकस्मिक स्वयस्फुरणके इतने पक्षपाती हैं कि वे किसी विचार प्रणालीके अभावको ही अपनी प्रणाली मानते हैं, अर्थात् वे मानते हैं कि 'विचार स्वयं बिना प्रयासके बिना क्रमके आते रहते हैं और साहित्य बन जाते हैं।' तथ्यातिरेकवादी यह प्रयत्न करता है कि 'वह विवेकको हटाकर इस आकस्मिक स्वयस्फुरणको ही अभिव्यक्तिके लिये स्वतन्त्र छोड़ दे।'।

भाविकता (सेन्टिमेन्टलिटी)

जब हम भाविकताकी दृष्टिसे कलाकी परीक्षा करते हैं तो 'हम उसमें यह ढूँढते हैं कि सामाजिक या सहानुभूतिपूर्ण भाव उसमें कितने अतिरेकपूर्ण अथवा दोषपूर्ण ढंगसे प्रयोग किए गए हैं।' अर्थात् 'कोमलता, दया तथा मानव प्रकृतिमें स्वाभाविक विश्वास इस ढङ्गसे काव्यमें व्याप्त है कि उससे नैतिक अनुभव होनेके बदले करुणाकी सृष्टि होती है।' किसी भावनाकी अभिव्यक्ति तबतक भाविकतापूर्ण नहीं होती जबतक वह उचित, सर्वसामान्य और न्याय्य समझी जाती हो। भावाके इस अतिरेकपूर्ण और अनुचित चित्रणका प्रयोग अत्यन्त श्रेष्ठ साहित्यिक कृतियोंमें भी प्राप्त हो सकता है।

मेरेडिथने भाविकताको 'कामुकताके तारोपर बजाई हुई तान' कहा था किन्तु कल्पनाके स्तरपर इस प्रकारकी भावनाको उस भाविकता-पूर्ण साहित्यसे भिन्न समझना चाहिए जो तथ्यात्मक होनेके कारण वास्तविक जीवन ही समझ लिया जाता है। तथ्यकी ऐसी अतिरेकताके आधारपर रूसोने भाविकताका एक नया दार्शनिक सिद्धान्त ही खड़ा कर दिया जिसका उन्नीसवीं शताब्दीके उपन्यासकारोंने समाजसे बहिष्कृत वर्गोंको नायकनायिका बनाना प्रारम्भ किया। प्रकृतवादमें भी जो

उस प्रकारके प्रयोग किए गए उनमें भी जीवनके प्रति नैतिक वृत्तिकी अपेक्षा करुणावृत्ति हो अधिक व्यक्त होती है।

यह भाविकता साहित्यके लिये बड़ी घातक होती है क्योंकि भाविकतामें मनुष्यका विवेक लुप्त हो जाता है और वह किसी एक विशेष भावावेशमें मग्न होकर तदनुसार अपनी भावनाओंको रँगता चलता है। उस क्रियासे जिस साहित्यकी सृष्टि होती है वह न तो स्वस्थ हो सकता है, न सुन्दर और न लोक कल्याणकारी। उल्टे साहित्यसे पाठकोकी मानस धारणाएँ इतनी विकृत हो जाती हैं कि वे भली प्रकार उचित और अनुचितका विवेचन नहीं कर पाते।

उल्लास (एक्स्टैसी)

जिस प्रकार किसी मल्लयुद्धको देखते हुए अथवा किसी प्रकारका खेल देखते हुए हम उनसे अलग होकर उनकी प्रत्येक क्रियाका आनन्द लेते हैं उसी प्रकार 'साहित्यकारको भी सम्पूर्ण सृष्टिका द्रष्टा होकर ससारकी क्रियाओंका आनन्द लेकर उनका चित्रण करना चाहिए।' इसी आधारपर उन लोगोंने उल्लास (एक्स्टैसी) को ऐसी शक्ति माना है जिसके द्वारा हम अपनेसे बाहर होकर खड़े हो सकते हैं अर्थात् जिसमें हम ऐसे रसमग्न हो जाते हैं कि हमें अपनी सुध-बुध नहीं रहती। यह मनःस्थिति उस तन्मयता या समाधिके समान होती है जो काव्यके अन्तःस्फुरणकी बेलामें उस समय उपस्थित होती है जब सब प्रकारके विचार या इन्द्रियानुभूतियाँ पूर्णतः समाप्त हो जाती हैं।

मनःस्थिति (मूड या स्टिमूज़)

कुछ आचार्योंका विश्वास है कि 'कविता या साहित्यकी व्यवस्थित सृष्टिके लिये एक विशेष प्रकारकी मनःस्थिति (मूड या स्टिमूज़) आवश्यक है।' उनका कहना है कि 'प्रकृति या कलाके सौन्दर्य दर्शनमें निमग्न हो जानेपर जब मनुष्य एकाग्र होकर समाधिकी स्थितिमें पहुँच जाता है तथा अपनी भावात्मक वृत्तिका पूर्णतः समस्त सासारिक बाधोंसे निर्लिप्त कर लेता है, तब जो मनःस्थिति (मूड या स्टिमूज़)

होती है उसीके आधारपर साहित्यकी सृष्टि होती है।' इसीको कुछ लोगोने समाधि (ट्रान्स) कहा है ।

समाधि (ट्रान्स)

कविके मस्तिष्क या मनःस्थितिकी उस अवस्थाको समाधि कहते हैं जिसमें वह अत्यन्त भावमग्न, आनन्दमग्न और तन्मय होकर अपनी और ससारकी सुध-बुध भुलाकर किसी आकर्षणके केन्द्रमें तन्मय होकर बैठ रहता है और ससारसे पूर्णतः मानसिक सम्बन्ध तोड़ देता है । काव्यकी यह समाधि सुन्दर, अद्भुत तथा असाधारणके प्रत्यक्ष या मानस अनुभवसे सिद्ध होती है । रुद्रट और राजशेखरने भी इस समाधिको काव्यका कारण माना है । इस समाधिके सिद्धान्तको ही दूसरे रूपसे तन्मयता (ऐम्पेथी या आइन्फ्यूहलुङ्ग) कहते हैं ।

तन्मयता (ऐम्पेथी या आइन्फ्यूहलुङ्ग)

जब हम किसी वस्तुमें बिना इच्छाके अपने आपको प्रविष्ट कर देते हैं तब वह कल्पनात्मक अनुभवकी अवस्था ही तन्मयता कहलाती है । तन्मयता वास्तवमें किसी उत्पन्न कल्पनाके प्रति एक प्रतिक्रिया है जो रूपों, शरीरों और गतियोंके अनुभवसे उत्पन्न होती है । इसे यों समझा सकते हैं कि यदि हम किसी विशाल दृढ़ दुर्गको देखे तो उसकी दृढ़ता, भार, ठोसपन, अडिगता और बहुत दिन चल सकनेकी शक्तिका जो ज्ञान होता है वह इसलिये नहीं कि हमें उसकी बनावट और उसमें प्रयुक्त सामग्रीका पूरा ज्ञान है वरन् इसलिये कि हमने जीवनमें बहुतसे ऐसे पदार्थ देखे हैं जिनमें पुष्टीकी शक्ति तथा अन्य अवयवोंके तनाव आदिका अनुभव दृढ़ पदार्थोंके स्पर्शमें हुआ है । इसी प्रकार जब एक समुद्री पक्षी सरलतासे उड़ चलता है तब हमारे मनके भीतर वे सब जटिल गतियाँ सहसा स्मृतिमें एकत्र हो जाती हैं जिनका जीवनमें हमने वास्तविक या काल्पनिक अनुभव किया है । उस स्मृतिमात्रसे हमारी भावना भी अनायास उड़ने लगती है और हम भी पक्षीके साथ

उड़ने लगते हैं अर्थात् उस समय हम स्वयं उल्लास और आनन्दका जो अनुभव करते हैं उसे हम पत्नीके साथ जोड़ देते हैं।

अनुकरण (मिमेसिस या इमिटेशन)

बहुतसे लोग 'अनुकरणको ही कलाके उद्भवका मूल सिद्धान्त' मानते हैं, प्राचीन सिद्धान्तके अनुसार साहित्यिक आदर्शोंके अनुकरणका भाषा सम्बन्धी समय ही 'अनुकरण' कहलाता था। प्राचीन समीक्षा-पद्धतिमें दो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बातें हुई हैं—१. कवियोंपर प्लेटोकी यह आपत्ति कि 'वे सत्यसे दुहरी दूरीपर अनुकरण करते हैं' और २ अरस्तूका यह कथन कि 'काव्य उन उद्देश्योंका अनुकरण या प्रदर्शन है जिनकी ओर विश्व-प्रकृति प्रवृत्त होती है।' किन्तु प्लेटोकी आपत्तिका भी प्राचीन साहित्यिक व्यवहारपर बहुत कम प्रभाव पड़ा और अरस्तूका काव्यशास्त्र भी शीघ्र ही आँखसे ओझल हो गया। आदर्श ग्रन्थोंका अनुकरण करनेके भाषा-सम्बन्धी समयकी बात सर्व-प्रथम इसोक्रीतेसने कही थी जिसका पीछे जर्मन-भाषा-शास्त्रियोंने विस्तार किया।

अनुभव (पेक्सपीरिएन्स)

जर्मन समीक्षामें डिल्थेके समयसे किसी भी रचनात्मक कृतिमें अन्तस्तत्त्व या अनुभूतिपर (ऐलेंबिनस) बड़ा बल दिया जाता है। शेरेअरके अनुयायी तो 'कलाकारकी अनुभूतिको शरीर-विज्ञान और समाजका प्रभाव मानते हैं और यह कहते हैं कि 'इन्हीं प्रभावोंसे वह रचना करता है।' पीछे चलकर कहा जाने लगा कि 'अनुभूतिका विषय या सामग्री निश्चित रूपसे गौण महत्त्वकी है' और कलाकारकी बौद्धिक तथा भावात्मक स्थितिको महत्त्व दिया जाने लगा जैसे—सीमेलने कलाकारकी यह परिभाषा की है कि 'कलाकार वह व्यक्ति है जो साधारण वस्तुओंको वैसे ही कलाकी शक्तिशाली कृति समझता है जैसे कोई धार्मिक व्यक्ति सर्वत्र ईश्वरकी उँगलियाँ देखता है।'

अलौकिक (सुपरनेचुरल)

कुछ विद्वानोंने माना है कि अलौकिक शक्तियोंसे भयभीत होनेके कारण उन्हें प्रसन्न करने या व्यक्त करनेकी भावनासे ही साहित्य उत्पन्न हुआ। ये कृतियाँ अलौकिकता युक्त कहलाती हैं 'अलौकिक' या अतिलौकिक' (सुपरनेचुरल) शब्दका प्रयोग उन कृतियोंके लिये होता है जिनमें—

१. रहस्योका दार्शनिक, आध्यात्मिक या रहस्यात्मक विवेचन हो। अतः सब प्रकारके दार्शनिक, वार्मिक या रहस्यात्मक प्रकारके साहित्यके लिये 'अलौकिक' शब्द का प्रयोग होता है।

२. अधिकांशतः अदृश्य शक्तियोंके कार्यों, देवताओं, राक्षसों, भूत-प्रेतों, टोना-टोटका, जन्त-मन्तर, जादू आदि ऐसे तत्त्वोंका प्रयोग होता हो जो साधारणतः प्रकृतिमें ही विद्यमान दिखाए गए हो। परियोजी कहानियाँ भी इसीमें आती हैं। कौलरिजने इसे 'स्वाभाविकसे परे' (प्रिटरनेचुरल) कहा है जिसके भौतिक स्वरूपके लिये तो अविश्वास दूर रखते हैं अर्थात् मान लेते हैं किन्तु जिसका नैतिक प्रभाव नहीं मानते।

३. वे सब कथाएँ भी पूर्णतः सम्मिलित कर ली जाती हैं जिनमें दिव्य लोककी शक्तियोंके अस्तित्वका भाव उपस्थित किया जाता है। भय, आश्चर्य तथा अप्रत्याशित घटनाके समर्थनके लिये ये सब तत्त्व लाए जाते हैं। नाटक, उपन्यास आदिमें इनका प्रयोग बहुत किया जाता है। विवेकवादी लोग मानते हैं कि इनका प्रयोग अनावश्यक और अनुचित है।

अन्धविश्वास (सुपरस्टिशन)

कुछ लोगोंने अन्ध-विश्वासको कला और साहित्यकी प्रेरणा समझा है। इसीलिये लोक-साहित्य और कलात्मक साहित्य दोनोंमें ही अन्धविश्वासका बड़ा प्रयोग किया गया है। वह तीन प्रकारसे हुआ है—

१. यथार्थवादी २. रूपकात्मक या प्रतीकात्मक और ३. स्वैरवादी।

यथार्थवादी विवरणमें लोक-व्यवहारमें प्रचलित सब प्रकारके विश्वासो, शङ्काओ तथा शकुनोक्त वास्तविक चित्रण किया जाता है और इसलिये किया जाता है कि जिन लोगोका वर्णन हो उन लोगोकी सांस्कृतिक पृष्ठभूमिका आधार और रूप स्पष्ट हो जाय। प्रतीकात्मक या रूपकात्मक विवरणमें इन विश्वासोका इसलिये प्रयोग किया जाता है कि उनके द्वारा नैतिक भावोका स्पष्ट या नाटकीय प्रदर्शन हो। इन अन्धविश्वासोका स्वैरवादी प्रयोग शुद्ध कल्पनात्मक कृतियोंके लिये होता है, जैसे शेक्सपियरने अपने 'मिड-समर-नाइट्स ड्रीम' में किया है।

उद्बुत्तीकरण (सब्लिमेशन)

जेम्स और मैकडूगल आदि मानते हैं कि 'मनुष्य जितने प्रकारके काम करता है उन सबमें प्रेरणा देनेवाली उसकी सहज वृत्तियों (इंस्टिक्ट) होती हैं'।

मनोविश्लेषण (साइकोपेनैलिसिस)

वर्त्तमान साहित्य-योजनामें मनोविश्लेषणने कलाकार और समीक्षक दोनोंको बड़ी सहायता दी है।

मनोविश्लेषण-शास्त्र (साइको-पेनैलिसिस) के प्रवर्त्तक फ्रॉयडका सिद्धान्त है कि 'मनुष्यकी सम्पूर्ण इच्छाओ और क्रियाओके मूलमें केवल एक ही शक्ति काम करती है जिसे प्रेरणाशक्ति (लिबिडो) कह सकते हैं।' फ्रॉयडका मत है कि 'यह मूल शक्ति काम-वासनासे ही भरी हुई है' अर्थात् मनुष्य जो कुछ भी करता है, यहाँतक कि यदि साहित्यकी रचना करता है तो वह इसी प्रेरणाशक्तिसे, जो मनुष्यकी इच्छा या काम-वासनाकी वृत्तिके लिये उसे साहित्य-रचनामें प्रवृत्त करती है। पहले तो यह सीधे-सीधे मनुष्य का मवासनाकी वृत्तिके लिये प्रोत्साहन देती है किन्तु जब साधारण रूपसे मनुष्यकी वृत्ति नहीं होती तब यह बलवती कामशक्ति अपनी वृत्तिके लिये अन्य दूसरे मार्ग प्रस्तुत करती है जिनमें इच्छावरोध (इनहिबिशन), पथान्तरण (रिडायरेक्शन) रूपान्तरण (ट्रान्सफौर्मेशन) और उद्बुत्तीकरण

(सब्लिमेशन) की गणना की जाती है। इसकी व्याख्या करते हुए फ्रॉयडने बताया है कि कामकी यह इच्छा तीन रूपोंमें दिखाई पड़ती है—

१. सम्भोगकी इच्छा अर्थात् मैथुन करनेकी वासना,
२. मानसिक संयोग अर्थात् एक दूसरेके प्रति प्रेम, और
३. अपने बाल-बच्चोंके प्रति स्नेह तथा उनकी रक्षा।

किन्तु जब इन तीनों इच्छाओंका दमन होता है और वह इच्छा उद्भूत हो जाती है अर्थात् ऊपर उठ जाती है तब कला या साहित्यकी उत्पत्ति होती है।

फ्रॉयडने प्राचीन स्वैरवादी स्वतन्त्रताका नये विश्लेषणात्मक विचारसे समाधान करते हुए कहा—‘जो दबी हुई वासनाएँ, भावनाएँ, इच्छाएँ और कामनाएँ हैं उन सबको निकाल डालो। किसी बातसे घृणा न करो, मनमें कुछ रक्खो मत, कोई भी काम करनेमें हिचको मत।’ इसका अर्थ कुछ लोगोंने समझा ‘अभिव्यक्तिमें पूर्ण स्वतन्त्रता।’

स्वप्न (ड्रीम)

कुछ लोग स्वप्नको कला-कृतियोंका उद्गम तथा कला-कृतियोंके लिये प्रयुक्त होनेवाली विधिके रूपमें ग्राह्य मानते हैं।

१. स्वैरवादियोंने जाग्रत स्वप्न, सुखचिन्तन या निद्रामें आनेवाले अन्तःस्फुरणको काव्यकी प्रेरणा समझकर इसका प्रयोग किया है। कभी-कभी तो इस प्रकारके स्वप्न-रूपोंको निमन्त्रण देनेके लिये लोगोंने अफीम, गॉजा आदि मादक पदार्थोंका सेवन भी किया है जैसे कि आजकलके अतिथ्यवादी लोग अपने भीतरके आत्मको समझनेके लिये मूर्छा (हिस्टीरिया) ‘आत्म भ्रान्त या आत्मतन्मय’ (पैरेनोरिया) हो जानेका रूपक दिखाया करते हैं। स्वैरवादियोंके पश्चात् इस स्वप्नवादका बड़ा विरोध हुआ। रोजर फ्राइने अत्यन्त स्पष्ट रूपमें कह दिया है कि ‘स्वप्नसे बढ़कर सौन्दर्यात्मक भावनाकी विरोधिनी और कोई दूसरी वस्तु नहीं है।’ इस बीच थोरेऊने स्वप्नकी बड़ी

प्रशंसा गाई किन्तु वह अन्तःस्फुरणके रूपमें नहीं बरन् आकांक्षाके रूपमें, और यह बताया कि 'हमारे स्वप्न ही हमारे सबसे अधिक कठोर सत्य हैं।' फ्रौयडवादियोंने स्वप्नको आदर्शके रूपमें तो नहीं किन्तु वास्तविकताके रूपमें रचनात्मक प्रेरणा देनेके साधनके रूपमें मानते हुए कहा है कि स्वप्न छद्मवेशसे या अन्य रूप धारण करके हमारी इच्छा और हमारे भयको व्यक्त करते हैं। जाग्रत अवस्थामें भी ये चेतन रहते हैं और मुँहसे कुछका कुछ निकल जानेके रूपमें, कुछ बोल जानेके रूपमें और कुछ काव्यकी पक्ति गुणगुनानेके रूपमें व्यक्त होते हैं क्योंकि कला भी एक प्रकारका जाग्रत स्वप्न है जिसमें हम अपनी अनुचित और अशक्त वासनाओंको अपनेसे छिपाते हैं और कलाके द्वारा उसे करते या कमसे कम उस वासनासे मेल-जोल स्थापित कर लेते हैं जो जीवनमें अतृप्त रही है।' फ्रौयडका यह स्वप्न-सिद्धान्त अनेक विद्वानों-द्वारा खण्डित किया गया है।

बाह्य शृङ्खला (औब्जेक्टिव कौरिलेटिव)

टी० एस्० ईलियटने कहा है कि 'कलामें भावकी अभिव्यक्तिका एक ही ढङ्ग यह है कि बाह्य शृङ्खला (औब्जेक्टिव कौरिलेटिव) को ढूँढ़ लिया जाय', दूसरे शब्दोंमें 'कुछ वस्तुओंकी स्थिति या घटनाओंकी एक शृङ्खला ढूँढ़ ली जाय जो उस विशिष्ट भावको व्यक्त करनेका गुर हो। यह ऐसा हो कि यदि बाह्य वस्तुएँ उपस्थित कर दी जायँ तो इसके इन्द्रियानुभवसे निर्दिष्ट भाव तत्काल प्रकट हो सके।' किन्तु केवल यह 'बाह्य शृङ्खला' ही तो काव्य-प्रेरणा नहीं हो सकती।

वातावरण (एन्वायरनमेन्ट या मील्यू)

बहुतसे समीक्षकवादियोंका मत है कि 'वातावरण भी काव्यका कारण होता है।' हिपोलाइट तेन (१८२८—१८८३) ने जाति, अवसर और वातावरणको कलाकृतिकी उत्पत्तिकी कारण और आधार माना है। समाजवादी समीक्षकवादियोंने इन्हींको आधार माना है। जो लोग

वातावरण बदलनेका सिद्धान्त मानते हैं अर्थात् यह कहते हैं कि 'कविको सामाजिक वातावरण ही बदल देना चाहिए', वे इस वातावरणको काव्यका अधिक आधार और कारण मानते हैं। ऐतिहासिक समीक्ष्यवादी भी मानते हैं कि 'कवि अपने युगका प्रतिनिधि होता है।' इसका तात्पर्य यही है कि कवि अपने युगके वातावरणसे प्रभावित होकर अपने युगकी प्रवृत्तियों, वासनाओं और आकांक्षाओंको व्यक्त करता है किन्तु परिस्थिति केवल प्रभाव ही डालती है, उसके कारण काव्यका जन्म नहा हाता, अर्थात् वातावरण स्वयं काव्यकी प्रेरणा-शक्ति नहीं है और यदि है तो वह बाह्य है।

नारी

बहुतसे आचार्योंका मत है कि 'काव्यकी वास्तविक प्रेरणा-शक्ति नारी है।' 'ससारमे जितने महाकाव्य है, सबके पीछे कोई नारी अवश्य रही है। रामायणमे सीता, ईलिआदमे हेलन, महाभारतमे द्रौपदी, दिवाइन कौमेदीमे बिएत्रिस सभी नारियाँ ही हैं। और भी ससारमे जितनी साहित्य-कथाएँ हैं, वे चाहे नाटकके रूपमे हो, कथाके रूपमे हो या कविताके रूपमे हो, सबमे नारीका ही विशेष वर्णन है। किंतु यह भी बाह्य और ऐकान्तिक प्रेरणा शक्ति है।

मानसिक विकार (डीजेनेरेशन)

उन्नीसवीं शताब्दीके पिछले भागमे कलाकारकी प्रतिभाका मनो-वैज्ञानिक, नर-शास्त्रीय तथा मानसोपचारीय विवेचन करते हुए कहा गया कि 'कलात्मक प्रतिभा एक प्रकारका उन्माद और विकार है।' मैक्स नोरडाऊ (मैक्स साइमन स्यूडफेल्ड, (१८४६—१९२३) और मानसिक उपचारकर्त्ता तथा कानूनी औषधि-विज्ञानके आचार्य लोम्ब्रोसोने (१८३५—१९०७) कलात्मक प्रतिभाको उन्मादका एक प्रकार बताया और कहा कि 'जलवायु, तापमान, रोग, वश परम्परा आदिके कारण यह उन्माद होता है तथा यह भी अन्य उन्मादोंके समान ही है।' प्रतिभाको भी उसने विकृत मानसिक दशा बताया है। उसके मतानुसार योरपके

सभी प्रमुख साहित्याकर विकृत मस्तिष्कवाले थे जो समकालीन सभ्यताके स्नायविक तनावसे अति श्रान्त होनेके कारण नैतिक उन्माद, मूर्छा आदिके आखेट हो गए । उसने अपने समयके रहस्यवाद (मिस्टिसिज्म), अहवाद (ईगोमेनिया) और तथ्यवाद (रीअलिज्म) की आलोचना करते हुए कहा है कि 'ये सब उदासी रोग (मैलकोलिया) की श्रेणीके उन्मादसे निकले हैं जो अवसन्न केन्द्रीय स्नायु-प्रणालीका मानसोपचारीय लक्षण है।' इस सिद्धान्तका समर्थन मैक्स नोरडाऊ ने भी किया किन्तु बर्नार्ड शौने अपने 'कलाकी सञ्ज्ञानता' (दि सैनिटी ऑफ आर्ट, १८६५) में और ए० ई० हेकने अपने 'पुनरुत्पत्ति' (रीजेनरेशन, १८६६) में कलाप्रतिभाको मानसोन्माद बतानेके सिद्धान्तका विरोध किया । लोम्ब्रोसो और नोरडाऊ दोनों वर्तमान मानसोपचारीय समाप्ताके प्रवर्तक हैं । इसीसे मिलता जुलता जियानेत माकका सिद्धान्त है जिसने बताया कि पो, जेम्स, थॉम्सन, स्विन्बर्न, फ्रान्सिस आदिने मदिरा, मादक द्रव्य तथा रोग आदिके प्रभावसे रचनाएँ की हैं । इनके अतिरिक्त आजकल लोग किसी कलाकारकी रचनाको उसकी अचेतन-गत इच्छाओं और असफलताओंका परिणाम मानते हैं ।

काव्यके दो रूप होते हैं : अनायास और सायास

कविकी वाणी दो प्रकारसे व्यक्त होती है—एक अनायास अर्थात् बिना किसी प्रकारके बौद्धिक या मानसिक प्रयत्नके, जैसे भगवान् प्राचेतसके मुखसे क्रौञ्च-मिथुनका वध करनेवाले निषादके प्रति 'मा निषाद प्रतिष्ठा त्व अगमः' उक्ति सहसा फूट पड़ी थी और जिसके लिये कहा गया है—'शोकः श्लोकत्वमागतः', अर्थात् शोक ही श्लोक बनकर निकला । यही अनायास, स्वाभाविक, नैसर्गिक और स्वयव्यक्त कविता है । केवल भावात्मक मुक्तक अथवा तन्मयतायुक्त गीत ही इस श्रेणीकी सात्त्विक रचनाएँ होती हैं ।

इनके अतिरिक्त प्रबन्ध काव्य, गद्यकाव्य, उपन्यास, नाटक तथा

निबन्ध इत्यादि जितने साहित्यिक रूप हैं, सब सायास होते हैं क्योंकि उनमें कवि अपनी बुद्धि तथा कल्पना इत्यादिसे गढ़कर कृत्रिम, कलापूर्ण रचना-कौशल प्रकट करता है। ये सब रचनाएँ अस्वाभाविक होते हुए भी कवि-कौशलके कारण स्वाभाविक-तुल्य प्रतीत होती हैं। इन्हींमें जो काव्य-कौशलसे हीन होती हैं वे लोकप्रिय नहीं हो पातीं और जिनमें कवि लोक-जिज्ञासा और लोकाकाङ्क्षाकी वृत्ति करनेके साधन उपस्थित करते हैं, वे लोकप्रिय और लोक-प्रसिद्ध हो जाती हैं। ऐसे काव्य सायास और सोद्देश्य होते हैं। इसके विपरीत जो अनायास या स्वाभाविक काव्य होते हैं वे 'स्वान्तः सुखाय' या कविके अपने मनस्तोषके लिये रचे जाते हैं और वे ही सात्त्विक तथा उद्धृत काव्य होते हैं।

सम्भव है बहुतसे प्रबन्ध-काव्योंमें 'स्वान्तःसुखायकी वृत्ति'के साथ-साथ लोक-कल्याणकी भावना भी निहित हो, जैसे गोस्वामी तुलसीदासजीके रामचरितमानसमें। किन्तु नाटक तो काव्यका वह रूप है जो कभी 'स्वान्त-सुखाय' हो नहीं सकता, क्योंकि वह दृश्य होता है, उसका प्रयोजन ही है दूसरोंके सम्मुख दिखाया जाना। अतः नाटक सोद्देश्य और सायास होता है। इसीलिये कहा गया है—'काव्येषु नाटक रम्यम्' और यही कारण है कि ससारमें निबन्ध, उपन्यास, कविता और कहानीके लेखक तो बहुत हुए पर नाटककार बहुत कम। यही बात श्रव्य काव्यके लिये भी है। अतः साहित्यकी सृष्टि दो प्रकारसे हुई—सायास और अनायास।

प्रतिभा

भारतीय साहित्याचार्योंने माना है कि 'काव्यकी एक प्रेरणा-शक्ति होती है जिसे प्रतिभा कहते हैं। इसी शक्तिसे सम्पन्न होकर मनुष्य कवि बन सकता है।' इस प्रतिभाकी परिभाषा करते हुए प्रसिद्ध आलङ्कारिक भामहने कहा है—'मूर्ख मनुष्य भी गुरुसे शिक्षा लेकर शास्त्रका भली-भाँति ज्ञान प्राप्त कर सकता है, किन्तु काव्य रचनेकी प्रेरणा उसी व्यक्तिमें होगी जिसमें प्रतिभा होगी—

गुरुपदेशादध्येतुं शास्त्रं जडधियोऽप्यलम् ।

काव्यं तु जायते जातु कस्यचित् प्रतिभावतः ॥

भट्टतौतने प्रतिभाका लक्षण बताया है—

‘प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता’

[नई-नई बातें सुमानेवाली प्रज्ञा ही प्रतिभा कहलाती है ।]

कुन्तकका मत है—

प्राक्तनाद्यतनसंस्कारपरिपाकप्रौढा प्रतिभा काचिदेव कविशक्ति ।

[वक्रोक्तिजीवित]

[पिछले जन्म और इस जन्मके संस्कारसे पककर दृढ़ बनी हुई एक अनोखी कवित्व शक्ति ही प्रतिभा कहलाती है ।]

वामनने अपने ‘काव्यालङ्कार’ में कहा है कि ‘जैसे बीजसे एक नया वृक्ष निकल आता है वैसे ही प्रतिभान या प्रतिभासे काव्यताका प्रादुर्भाव होता है। यह प्रतिभा पूर्व जन्मसे चला आता हुआ कोई एक विशेष संस्कार होता है जो कविके जन्मके साथ उसे मिल जाता है और जिसके बिना काव्य उत्पन्न नहीं होता, और यदि उसके बिना काव्य रचा भी गया तो उससे कविकी हँसी ही होती है।’

भट्टगोपालने कहा है कि ‘जैसे वृक्षको देखकर हम समझ जाते हैं कि इसकी उत्पत्ति इसी बीजसे हुई होगी, वैसे ही हम किसी कविताको देखकर समझ जाते हैं कि इसके मूलमें कोई शक्ति रही होगी।’

राजशेखरने अपनी ‘काव्य-मीमांसा’ में कहा है कि ‘प्रतिभा वह शक्ति है जो कविके हृदयमें शब्द-समूह, अर्थ-समूह, उक्तिके ढङ्ग आदि ऐसी सब सामग्री सुझाती है जो कि प्रतिभाहीन व्यक्ति कभी सोच भी नहीं सकता।’ प्रतिभावाले व्यक्तिको अन्धे होनेपर भी सब पदार्थ प्रत्यक्ष जैसे दिखाई पड़ते हैं और इसीलिये वे उसे उस प्रकार वर्णन कर सकते हैं मानो उन्होंने स्वयं खुली आँखोंसे देखा हो। यही आन्तरिक शक्ति ‘प्रतिभा’ है। इन सब आचार्योंका यही मत है कि ‘प्रतिभा एक विशेष संस्कार है जो कविको पिछले जन्मसे ही अपने

जीवात्माके साथ प्राप्त हो जाता है और जो दूसरे जन्ममें कवित्व सस्कार मिलनेपर सहसा उद्बुद्ध हो जाता है। इसीलिये कवि लोग ऐसे विचित्र वर्णन भी कर डालते हैं जिसतक साधारण मनुष्यकी बुद्धि भी नहीं पहुँचती।’

प्रतिभा, शास्त्रज्ञान और अभ्यास

दण्डीने भी प्रतिभाको काव्यका कारण माना है, किन्तु उसने उसके साथ-साथ शास्त्र-ज्ञान और अभ्यास भी जोड़ दिया है। दण्डीका मत है कि ‘केवल प्रतिभासे ही काव्यका स्फुरण नहीं होता, उसके साथ शास्त्रोका परिचय तथा काव्य-रचनाका अभ्यास भी अपेक्षित है।’ किन्तु उसने भी अपने ‘काव्यादर्श’में प्रतिभाको स्वाभाविक ही मानकर उसे पूर्वजन्मकी वासना बताया है। अन्य आचार्योंके समान दण्डीने प्रतिभाहीन कविको मुँह छिपाकर घर बैठानेका परामर्श नहीं दिया है। उसने आशा दिलाई है कि ‘यदि शास्त्रोका अध्ययन किया जाय और सरस्वतीकी उपासना की जाय तो निश्चित रूपसे सरस्वतीजी उसपर कृपा करती हैं।’ कहनेका तात्पर्य यह है कि दण्डीने प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनोंकी प्रधानता मानी है।

अवधान

वामनने प्रतिभा, काव्यज्ञान, काव्यरचनामें परिश्रम, गुस्की सेवा, शास्त्रज्ञानके साथ-साथ एकाग्रता (अवधान) को भी काव्यकी प्रेरणा माना है।

शक्ति

रुद्रटने भी प्रतिभा, व्युत्पत्ति (अनेक शास्त्रोका ज्ञान) तथा अभ्यासको काव्यकी प्रेरणाका कारण माना है। उसने प्रतिभाको ‘शक्ति’ कहा है। उसका मत है कि ‘जब मनुष्य एकाग्रचित्त हो जाता है तब अनेक प्रकारके अर्थ उसके मनमें चमक जाने जाते हैं और सुन्दर पदोकी लड़ी कविके सामने ऐसी लहरा जाती है मानो किसीने बिजलीके अक्षरोमें लिख टाँगी हो।’ इस प्रकार अर्थों और पदोकी कविके सामने लक्ष खड़ी कर देनेवाली प्रतिभा ही शक्ति कहलाती है।

व्युत्पत्तिसे श्रेष्ठ प्रतिभा

आनन्दवर्धनने व्युत्पत्ति और प्रतिभा, दोनोंको काव्य-साधन मानते हुए भी प्रतिभाको व्युत्पत्तिसे श्रेष्ठतर बताया है। आनन्दवर्धनका मत है कि 'जिस व्यक्तिमें प्रतिभा नहीं है वह अपनी रचनामें दोष कर सकता है और जिसे व्युत्पत्ति ज्ञान नहीं है वह भी, किन्तु प्रतिभा न होनेसे जो दोष होते हैं वे भयङ्कर होते हैं। अतः सत्साहित्यके लिये प्रतिभाका होना अत्यन्त आवश्यक है।'

व्युत्पत्तिकी श्रेष्ठता

आचार्य मङ्गलने ठीक इससे विपरीत, व्युत्पत्तिको ही श्रेष्ठतर माना है। वे कहते हैं कि 'व्युत्पत्ति (बहुज्ञता) होनेसे कवि सब दिशाओंमें अप्रतिहत गतिसे चल सकता है।' प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुका वर्णन तो कोई भी कवि कर सकता है किन्तु जिस कविमें व्युत्पत्ति है वह तो सम्भव-असम्भव, प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष सबका वर्णन कर सकता है इसलिये आचार्य मङ्गलने व्युत्पत्तिको प्रतिभासे श्रेष्ठ मानते हुए कहा है कि 'प्रतिभा न होनेके कारण कवि जो दोष कर सकता है वे सब व्युत्पत्तिसे ढक दिये जाते हैं।'

राजशेखर कहता है कि 'वे सारस्वत कवि ही सर्वश्रेष्ठ होते हैं जिनके महाकाव्य हलवाहोकी भोपडीसे लेकर राजप्रासादतक समान रूपसे आहत होते हैं। इन कारयित्री प्रतिभावाले सारस्वत कवियोंको ही यदि काव्यार्थकी भावनामें परिपक्व बुद्धिवाले सहृदयोंके हृदयको आह्लादित करनेवालोकी भावयित्री प्रतिभा मिल जाय तब तो सोनेमें सुगन्ध समझनी चाहिए। वास्तवमें भावयित्री प्रतिभावाले व्यक्ति वे हैं जो भावक हो। जो व्यक्ति स्वयं सहृदयके समान रस ले सकता हो वही भावयित्री प्रतिभावाला भावक कहलाता है। क्योंकि जबतक वह काव्यार्थकी भावना न करेगा तबतक दूसरोको रसमग्न कैसे कर पावेगा? यह कला अर्थात् कारयित्री और भावयित्री प्रतिभाओंका समन्वय, काव्यात्मक व्यापार और पात्रोंकी योजनाके लिये भी उतना ही आवश्यक

है, जितना शब्द और अर्थके उचित प्रभावशाली संयोगके लिये। इसके अर्थ यह है कि कविको यह कला आनी चाहिए कि 'किस शब्दको वाक्यमे किस प्रकार प्रयुक्त करे कि उससे उद्दिष्ट अर्थ व्यक्त हो सके और भावना-चमत्कार भी बना रह जाय।'

काव्य-संस्कार

किन्तु कविके लिये इतना ही पर्याप्त नहीं है, उसमे काव्य-संस्कार भी होना चाहिए अर्थात् उसे काव्य-रचनाके विधानोका सम्यक् ज्ञान और लोक व्यापारका विस्तृत परिचय होना ही चाहिए। इसके बिना सारस्वत कवि भी असफल ही सिद्ध होगा और दुर्बुद्धि कवि भी यदि निरन्तर काव्य-शास्त्र या कवियोंके सम्पर्कमे रहे तो वह बुद्धिमान और आहार्यबुद्धिसे कहीं बढ़कर अच्छा कवि हो सकता है।

समाधि

श्यामदेवका मत है कि 'कविको काव्य-रचनामे समाधि अर्थात् चित्तकी एकाग्रताकी अधिक आवश्यकता होती है क्योंकि अर्थोंके चयनके लिये चित्तकी एकाग्रता अधिक उपयोगी होती है।'

अभ्यास और समाधि

आचार्यवर मङ्गलका कहना है कि 'काव्य-स्फूर्तिका प्रधान साधन 'अभ्यास' है। अभ्यास कहते हैं निरन्तर ग्रन्थोंके परिशीलन करनेको। अभ्याससे सभी विषयोमे अप्रतिहत गति हो जाती है। समाधि और अभ्यासमे भेद यह है कि समाधिमे आन्तरिक व्यापारकी प्रधानता होती है और अभ्यासमे बाह्य प्रयत्नकी। समाधि और अभ्यास दोनों ही काव्य-प्रणयनकी शक्ति बढ़ाते हैं। यायावरीय 'राजशेखर'का मत है कि काव्य-रचनामे शक्ति ही मुख्य कारण है। प्रतिभा और व्युत्पत्ति ये दोनों शक्तिके ही परिणाम हैं। जिस व्यक्तिमे काव्य-रचना शक्ति होती है उसीमे प्रतिभा और व्युत्पत्तिका भी स्फुरण होता है। जो शक्तिविशेष काव्य-रचनाके प्रसारमे कविके मानसमे काव्य-रचनाके अनुकूल शब्द-समुदाय, सहृदयके हृदयको मुग्ध कर सकनेवाली शब्द-राशि, शब्दार्थों-

अयालङ्कार-प्रपञ्च और कवि-सिद्धान्तानुकूल उक्ति-वैचित्र्यका स्फुरण कराती है उसे प्रतिभा कहते हैं। अप्रतिभावान् व्यक्तिके सम्मुख शब्द तथा अर्थ दोनों अप्रत्यक्ष रहते हैं और प्रतिभाशालीके सम्मुख शब्द और अर्थ प्रत्यक्ष स्वानुभूतिके समान मूर्त्त रूप लेकर उपस्थित होते हैं। इस प्रतिभाका ही प्रताप है कि मेधावि रुद्र, कुमारदास आदि जन्मान्ध कवियों द्वारा प्रस्तुत वर्णनोमे भी पाठकको प्रत्यक्षानुभूतिका दर्शन मिलता है। यह प्रतिभाका ही बल है कि कवि अपनी कुटियामे बैठा हुआ देशान्तरो और द्वीपान्तरोकी वस्तुओंका भी अपने काव्यमे ऐसा सच्चा और सजीव चित्र खींच देता है कि पाठकोके मनमे यह सन्देह ही नहीं हो पाता कि कविने उनका प्रत्यक्ष दर्शन नहीं किया है।

कारयित्रि प्रतिभा

प्रतिभा दो प्रकारकी होती है—१. कारयित्रि और २. भावयित्रि। जो प्रतिभा काव्यकी रचनामे रचयिताकी सहायता करती है वह कारयित्रि प्रतिभा कही जाती है। उसके भी तीन भेद हैं—सहजा, आहार्या और औपदेशिकी। प्राक्तन जन्मान्तर सस्कारसे प्राप्त प्रतिभाको सहजा कहते हैं, वर्त्तमान जन्मके सस्कारोसे उत्पन्न तथा अत्यन्त अभ्याससे उद्बुद्ध होनेवाली प्रतिभाको आहार्या कहते हैं और मन्त्र-तन्त्र या तपस्यासे जो प्रतिभा प्राप्त होती है वह औपदेशिकी कहलाती है।

भावयित्रि प्रतिभा

काव्यके अर्थकी भावनासे जिनकी बुद्धि पक गई है उन सहृदयोके हृदयको आह्लादित करनेवाली प्रतिभा भावयित्रि कहलाती है। भावयित्रि प्रतिभा कविके काव्य-रचना-व्यापार-रूपी वृत्तको सफल बनाती है। बिना इस प्रतिभाके वह फलहीन तथा निरर्थक ही रह जाती है। कारयित्रि प्रतिभावाला व्यक्ति कवि कहलाता है और भावयित्रि प्रतिभावाला भावक।

राजशेखरका मत है कि 'प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों मिलकर

कविकी विशेषताका सम्पादन करती हैं ।' कहनेका तात्पर्य यह है कि केवल प्रतिभा या व्युत्पत्ति अकेले ही किसीको काव्यको उत्तमता नहीं प्रदान कर सकती किन्तु प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों मिलकर रचनाको प्रशस्यतर बना देती है । लोकमे भी केवल लावण्यवान् या रूपवान्के लिये सुन्दर शब्दका व्यवहार नहीं होता वरन् जिसमे लावण्य और रूप-सम्पत्ति दोनों हो, वही वास्तविक सुन्दर कहलानेका पात्र हो पाता है ।'

छन्दोयोजना-भात्र, कर देनेसे कोई कवि नहीं हो सकता । कवि बननेके लिये प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनोंकी आवश्यकता होती है ।

उपयुक्त बातोंको हम सन्नेपमे इस प्रकार व्यक्त कर सकते हैं—

१. श्यामदेवका मत है कि समाधि ही काव्य-प्रेरक तत्त्व हैं ।
२. मङ्गलका कथन है कि काव्यकी स्फूर्ति अभ्याससे मिलती है ।'
३. रुद्रट और राजशेखर मानते हैं कि 'समाधि और अभ्याससे जो शक्ति पनपती है वही काव्यकी जननी है ।'
४. आनन्दवर्धनने प्रतिभाको प्रेरणा-शक्ति माना है और मङ्गलने व्युत्पत्तिको ।

५. प्रतिभा दो प्रकारकी होती है—कारयित्री और भावयित्री ।

६. कारयित्री प्रतिभावाला व्यक्ति कवि कहलाता है और भावयित्री प्रतिभावाला व्यक्ति भावक, किन्तु 'सच्चे कविमे दोनों प्रतिभाएँ होनी चाहिएँ ।'

७. कारयित्री प्रतिभा तीन प्रकारकी होती है—सहजा, आहार्या और औपदेशिकी, जिनके अनुसार क्रमश तीन प्रकारके कवि होते हैं—सारस्वत, आभ्यासिक और औपदेशिक ।

बाह्य प्रेरणा

काव्यका स्फुरण बाहरसे भी होता है—वाल्मीकिका 'शोकः श्लोकत्वमागतः' इसका प्रमाण है, किन्तु यह अनायास काव्यके लिये है, सायास काव्यमे ससर्ग, अभ्यास आदिकी आवश्यकता पड़ती है ।

शक्ति निपुणता और अभ्यास

आचार्य मम्मटका मत है कि 'काव्यकी उत्पत्तिमे शक्ति, निपुणता तथा अभ्यास तीन कारण होते हैं।' शक्तिका अर्थ वही है जो प्रतिभाका है। मम्मटका मत है कि इस शक्ति या प्रतिभाके बिना या तो काव्यकी सृष्टि ही नहीं होती या होती भी है तो अत्यन्त हास्यास्पद।' अन्य आचार्योंने जिसे व्युत्पत्तिकहा है उसीका नाम मम्मटने निपुणता रक्खा है और बताया है कि 'काव्य' शास्त्र तथा अन्य अनेक विद्याओंके अध्ययनसे जो कुशलता प्राप्त होती है वही निपुणता है।' किसी काव्य मर्मज्ञ गुरुके पास जाकर उससे काव्य रचनाकी शिक्षा लेकर उसका निरन्तर प्रयोग करनेको अभ्यास कहते हैं जिसे फारसी या उर्दूमे इसलाह कहते हैं।

३

साहित्यके विषय

साहित्य-रचनामे हमारी स्वान्तःप्रेणा, अनुकरण-भावना और प्रतिक्रिया वृत्ति ही मूल प्रेरणा-शक्तियाँ हैं। इनमेसे स्वान्तःप्रेरणाको तो उद्बुद्ध होनेके लिए मूर्त्त आधार नहीं चाहिये किन्तु अनुकरण और प्रतिक्रिया-वृत्तिको उकसानेवाली मूर्त्त सामग्री तो चाहिए ही। यह मूर्त्त सामग्री उस प्रत्यक्ष संसारसे प्राप्त हो सकती है जिसमे मानव-प्रकृति और मानव-व्यापार, जीव-प्रकृति और उनकी क्रिया तथा जड प्रकृति, सभी सम्मिलित हैं।

इस प्रत्यक्ष जगत्के अतिरिक्त एक मानस जगत् भी है जो अन्य जीवोमे भी थोड़ा बहुत होता है किन्तु जिसकी अभिव्यक्तिका साधन उनके पास न होनेसे उसका ठीक विवरण हम नहीं दे सकते। किन्तु वाणीके कारण मनुष्यके मानस जगत् या भाव-जगत्का भी व्यापक परिचय प्राप्त किया जा चुका है और इसीलिये हम विस्तारसे उस

मानव-प्रकृति, जब प्रकृति तथा मानस जगत्का परिचय देंगे जो आज तक ससार-भरके साहित्यका आधार बनी रही है और जिससे निरन्तर सामग्री लेकर साहित्यकार अपनी काव्य-श्री सम्पुन्नत करते आए और कर रहे हैं ।

स्थान-महत्त्व

काव्यमे 'कोई घटना कहीं दिखाई जाय' इसका भी बड़ा महत्त्व होता है । जिस स्थानमें कोई दृश्यपीठ न हो, किसी प्रकारका आकर्षण न हो, कथामे आनेवाले पात्रोंके आश्रय या व्यापारके लिये दृश्य-विधानकी योजना न हो, सर्व-विदित या सर्व-साधारण, पूर्व-परिज्ञात स्थान न हो वह कथा-व्यापारको उदात्त, लोकप्रिय, रुचिकर और आकर्षक बनानेमें असफल होता है । प्रायः वही स्थान अधिक कथानुकूल होता है जो नया हो, जिसका प्रयोग पहले न हुआ हो, जिसे किसीने पहले न देखा सुना हो या पूर्व-ज्ञात होनेपर भी जिसमें कोई नया चमत्कार, नई सजावट-बनावट हो, जिसके विविध भागोंको कथा-व्यापारके लिये पात्र प्रयोग कर सकते हो ।

साहित्यमें व्यापार-योजना

प्रबन्ध काव्य-रचनामें पात्र, और व्यापारकी आवश्यकता पड़ती है और जबतक व्यापार या कार्य न हो तबतक पात्र या स्थानका कोई महत्त्व नहीं । निश्चेष्ट पात्र और निर्जन्त स्थान चाहे जितने सुन्दर या भव्य हो, वे तबतक नाटकके लिये व्यर्थ हैं जबतक कि वे किसी घटनाके अङ्ग न बनें । इन घटनाओंमें मनुष्यकी स्वाभाविक गति, उसकी मानसिक क्रियाके अनुरूप चेष्टाएँ, दैवी घटनाएँ, आकस्मिक घटनाएँ सभी नाटकीय व्यापारके अन्तर्गत आ सकती हैं । इनमें कुछ तो व्यक्तिगत होती हैं जिन्हें करने या न करनेका अधिकार किसी व्यक्तिके होता है जैसे—चोरी करना, कहीं जाना, किसीसे प्रेम करना आदि, कुछ सामाजिक होती हैं, जैसे—आक्रमण करना, मिलकर व्यापार करना, सङ्घर्ष करना आदि, कुछ दैवी होती हैं, जैसे—बिजली गिरना, आग

लगाना, घर या वृक्षका गिरना, बाढ़ आना, नाव उलटना, बाँध टूटना, इत्यादि, कुछ सामाजिक होती है जो सामाजिक नियमोंके पालन करने या करानेके लिये की जाती है, जैसे—किसी असामाजिक कार्य करने, जाति बहिष्कार या देश-द्रोह करने और देश-निष्कासन होने आदिपर । कभी कभी किसी विशेष सिद्धान्तकी रक्षा या आदर्शकी स्थापनाके लिये भी कोई व्यापार करना पड़ता है, जैसे—रामका वनवास । कुछ ऐसी भी घटनाएँ हैं जो मनुष्यकी इच्छा पूर्ण न होनेपर उसके मानसिक फलस्वरूप होती हैं, जैसे—व्यापार नष्ट होने या किसी कामके सफल न होनेपर पागल होना, हत्या कर लेना आदि । ये सब बड़ी-बड़ी घटनाएँ हैं और ये घटनाएँ या तो कथाकी पूर्ण घटना हो सकती हैं या अङ्ग-घटना हो सकती हैं, किन्तु एक घटनाके अन्तर्गत भी बहुत-सी छोटी-छोटी घटनाएँ होती हैं और उन उपघटनाओंकी भी अङ्गीभूत अन्य उपाङ्ग घटनाएँ हो सकती हैं ।

साहित्यके विषयपर भारतीय आचार्य

अतः संसार और ससारके बाहरकी तथा मनुष्यकी कल्पनामें आनेवाली कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो साहित्यमें वर्णित न की जा सके । इसीलिये भरत मुनिने नट्यशास्त्रके आरम्भमें कहाँ है—

व तज्ज्ञानं त तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

नासौ योगो न तत् कर्म नाव्योऽस्मिन् यच्च इश्यते ॥

[कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, कर्म और योग ऐसा नहीं है जो नाट्यमें न दिखाया जा सके ।]

भामहने भी अपने काव्यालङ्कारमें काव्यके विषयकी सीमासा करते हुए कहा है—

न स शब्दो न तद् वाच्यं न तच्छिल्पं न सा क्रिया ।

जायते यन्न काव्याङ्गम् अहो भारो महान् कवेः ॥

[कोई शब्द, अर्थ, शिल्प और क्रिया ससारमें ऐसी नहीं है जो

काव्यका अङ्ग न बन जाय, इसीलिये कविके ऊपर सचमुच बड़ा भारी भार है ।]

आनन्दवर्धनने भी यही सङ्केत करते हुए कहा है—

वस्तु च सर्वमेव जगद्गतमवश्य कस्यचिद् रसस्य चाङ्गत्वं प्रतिपद्यते ।
न तदस्ति वस्तु किञ्चित्, यन्न चित्तवृत्तिविशेषमुपजनयति । तदनुत्पादने वा
कविषिष्यतैव तस्य न स्यात् ।

[ससारमे कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो किसी न किसी रसका अङ्ग न बन जाती हो । ससारमे कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो कविके मनमे एक विशेष प्रकारका भाव न उत्पन्न कर देती हो क्योंकि यदि वह किसी विशेष प्रकारका भाव उत्पन्न न करे तो वह काव्यका विषय ही नहीं बन सकती । कहनेका तात्पर्य यह है कि ससारकी सब वस्तुएँ साहित्यका विषय बन सकती हैं ।]

आनन्दवर्धनने तो ससारकी वस्तुओंकी ही बात कही है किन्तु हम पीछे बता आए हैं कि कवि केवल प्रत्यक्ष ससारका ही नहीं बरन् मानस ससारका भी वर्णन और चित्रण करता है । धनञ्जयने अपने दश-रूपकमे कहा है—

रम्य जुगुप्सितमुदारमथापि नीचम् ।

उग्रं प्रसादि गहन विकृतं च वस्तु ॥

यद् वाप्यवस्तु कविभावकभावनीय ।

तन्नास्ति यन्न रसभावमुपैति लोके ॥

[सुन्दर, घृणित, उच्च, नीच; भयानक, हर्षदायक, गम्भीर और विकृत कोई भी वस्तु हो, वह कवि या सहृदयकी भावनासे भावित होकर ससारमे रस बन जाती है ।]

शेक्सपियरने अपने 'मिड्समर नाइट्स ड्रीम'मे काव्य-विषयका सङ्केत करते हुए कहा है 'कविकी दृष्टि अत्यन्त तन्मयतापूर्ण आनन्दोन्मादसे घूमती हुई स्वर्गसे पृथ्वी और पृथ्वीसे स्वर्ग तक देख जाती है और जैसे जैसे अज्ञात वस्तुओंके रूपोंको कल्पना मूर्त करने लगती

वै वैसे वैसे कविकी लेखनी उनको आकार प्रदान करती है और जो वस्तुएँ तुच्छ प्रतीत होती हैं उनका भी नामकरण और स्थानयोजन कर देती है ।’

शेलीने ‘काव्यका समर्थन’ (डिफेन्स ऑफ पोइट्री) में लिखा है—

‘कविता प्रत्येक वस्तुको मनोहरता प्रदान करती है । जो अत्यन्त सुन्दर है उसके सौन्दर्यको सर्वाधिक करती है और जो अत्यन्त विरुद्ध होती है उसे सौन्दर्य प्रदान करती है ।’ ले हन्टने अपने ‘कविता क्या है ?’ (ह्वाट इज पोइट्री ?) शीर्षक निबन्धमें कहा है कि विश्व-भरमें जो कुछ है सभी काव्यका विषय है ।’ प्रसिद्ध दार्शनिक शौपेनहावरने कहा है कि ‘ससारमें कोई निश्चित सुन्दर वस्तुएँ नहीं हैं, अर्थात् कोई वस्तु अपनेमें सुन्दर नहीं होती । प्रत्येक वस्तु सुन्दर समझी जानेके योग्य है और यदि हममें उसे समझनेकी आवश्यक प्रतिभा हो तो सम्भवतः अनेक प्रकारसे सुन्दर समझी जा सकती है ।’

आचार्य शुक्लजीने कविके इस व्यापक साम्राज्यका विवरण देते हुए कहा है—

लोकमें फैली हुई दुःखकी छायाको हटानेमें ब्रह्मकी आनन्द-कला जो शक्तिमय रूप धारण करती है उसकी भीषणतामें भी अद्भुत मनोहरता, कटुतामें भी अपूर्व मधुरता, प्रचण्डतामें भी गहरी आर्द्रता साथ लगी रहती है । विरोधोका यही सामञ्जस्य कर्म-क्षेत्रका सौन्दर्य है । भीषणता और सरसता, कोमलता और कठोरता, कटुता और मधुरता, प्रचण्डता और मृदुलताका सामञ्जस्य ही लोक-धर्मका सौन्दर्य है ।’ और यह केवल कर्म-क्षेत्र और लोक-धर्मका ही नहीं, साहित्यका भी सौन्दर्य है क्योंकि कवि कर्म-क्षेत्र और लोक-धर्मके इसी सौन्दर्यका दर्शन करता, उसीसे भावित होता और उसीका निरूपण करता है अतः जितने विषय गोचर हो सकते हैं और जिनकी कल्पना की जा सकती है वे सभी काव्यके विषय हो सकते हैं ।

साहित्यका प्रयोजन

प्रत्येक व्यक्ति कुछ कहना चाहता है, किसी ढङ्गसे कहना चाहता है, किसी प्रेरणासे कहना चाहता है और किसीके लिये कहना चाहता है।

मम्मटने 'काव्य प्रकाश'में काव्यका प्रयोजन समझाते हुए कहा है—

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये ।

सद्य परनिर्वृतये कान्ता सम्मिततनोपदेशयुजे ॥

[यशके लिये, द्रव्य कमानेके लिये, व्यवहार सिखानेके लिये, विपत्ति दूर करनेके लिये, तत्काल आनन्द प्राप्त करनेके लिये और स्त्रियोंके समान मधुर ढङ्गसे सदुपदेश देनेके लिये काव्य रचा जाता है ।]

किन्तु इसके अतिरिक्त अपने किसी प्रियको प्रसन्न करनेके लिये, काव्यकला दिखानेके लिये, राजनीतिक या सामाजिक सिद्धान्तों तथा नीतियोंके प्रचारके लिये, वर्णनके लिये, वस्तुका विज्ञापन करनेके लिये, किसी विशेष व्यक्ति या वर्गकी निन्दा-स्तुतिके लिये, किसीके प्रति शोकोद्गार व्यक्त करनेके लिये भी काव्यका प्रयोग किया जाता है। किन्तु ये सब विज्ञापन है और साहित्यका प्रयोग ऐसे काव्योंके लिये करता साहित्य-व्यभिचार है। इस दृष्टिसे साहित्यके चार प्रकारके प्रयोजन हो गए हैं—

१. स्वार्थ-सिद्धिके लिये ।

२. निःस्वार्थ भावसे उपदेश देने या लोकमङ्गलके लिये ।

३. कला-प्रदर्शनके लिये ।

४. आनन्द-सिद्धिके लिये ।

टौलस्टायने कहा है—'साहित्य या कलाका उद्देश्य है लोक-जीवनका

सस्कार', और वह भी साधारण जीवनका सुधार नहीं बरन् उससे और भी बहुत आगे। आचार्य शुक्लजीने कहा है—हृदयपर नित्य प्रभाव रखनेवाले रूपों और व्यापारोंको सामने लाकर कविता बाह्य प्रकृतिके साथ मनुष्यकी अन्तःप्रकृतिका सामञ्जस्य घटित करती हुई उसकी भावात्मक सत्ताके प्रकाशका प्रयास करती है।'

यूरोपीय आचार्योंका मत उपदेश और आनन्द

काव्यके प्रयोजनके सम्बन्धमें यूरोपमें बड़ा त्वञ्चाहञ्च चला। वहाँ उदात्तवादी (क्लासिसिस्ट्स) तथा नवोदात्तवादी (निओक्लासिसिस्ट्स) यही मानते रहे कि 'काव्यका प्रयोजन शिक्षा देना है'। किन्तु एमील जोला और प्लाउवे आदि फ्रान्सीसी प्रकृतिवादियों (नैचुरलिस्ट्स) और तथ्यवादियों (रीअलिस्ट्स) ने यह हल्ला मचाया कि 'कला कलाके लिये है, शिक्षाके लिये नहीं।' किन्तु उन सब मतोंको जान लेना चाहिए जिन्होंने काव्यके उद्देश्यके सम्बन्धमें कुछ सिद्धान्त निर्धारित किए हैं।

यूनानमें प्लेटोके समयमें बहुत दिनोतक यही माना जाता रहा कि 'काव्यका प्रथम उद्देश्य शिक्षा देना ही है।' यूनानमें बालकोंको कविता इसलिये पढ़ाई जाती थी कि उससे वे देवताओंके सम्बन्धमें ज्ञान प्राप्त करें, अनुकरणीय चरित्रोंका अध्ययन करें और सैन्य-सञ्चालन आदि अनेक विषयोंका ज्ञान प्राप्त करें। प्लेटोने होमरको अपने गणतन्त्रसे इसीलिये बाहर रक्खा कि उसने देवताओंको अनैतिक रूपमें चित्रित किया, अखेलेस्को रूलाया और उसका काव्य किसीको भी सेनापति नहीं बना सका। प्लेटोके इस सिद्धान्तको क्रोचेने 'कलाका अनस्तित्व मानना' (निगेशन ऑफ आर्ट्स) बताया है। उसने यह भी कहा है कि 'यह उपदेशवादका सिद्धान्त अत्यन्त असङ्गत है क्योंकि होमरने सेनापतित्वपर पुस्तक नहीं लिखी थी, उसने तो काव्य लिखा था।' सर्वप्रथम अरस्तूने ही यूरोपमें कविताको सौन्दर्यकी दृष्टिसे देखना प्रारम्भ किया। हौरेसने अपने 'आर्सपोइतिका'में कहा—'कविको

चाहिए कि वह शिद्दा दे, प्रसन्न करे या दोनों कार्य करे।' लुक्रेटियसने उपदेशकी बात तो मानी किन्तु उसके साथ मम्मटके कान्ता-सम्मित उपदेशकी योजना भी जोड़ दी। इसे समझाते हुए उसने कहा कि 'जैसे वैद्य लोग बच्चोको कड़वी औषधि पिलाते समय पात्रके चारो ओर मधु लगा देते हैं उसी प्रकार कविताका बाह्य रूप सुन्दर होना चाहिए, जिससे कि उसकी मधुरताके कारण लोग उसे ग्रहण करें और फिर उसके उपदेशको आत्मसात् कर जायें।' मध्य युगमें पहुँचकर भी लोग उपदेशको ही काव्यका लक्ष्य मानते रहे और दोनोंने भी कहा कि 'कविता इसलिये होनी चाहिये कि वह हमें दुःखसे आनन्दकी ओर ले जाय।' सिडनीने हौरेसके मतसे कुछ थोड़ा-सा भिन्न होकर कहा कि 'कवितासे आनन्दप्रद शिद्दा (डिलाइटफुल टीचिंग) प्राप्त होनी चाहिए।' तास्सोने हौरेसके सिद्धान्तका विवेचन करते हुए कहा कि 'जितना महाकाव्य (इपिक) है वह आनन्द देनेके साथ हितकर होता है। सम्पूर्ण काव्यका ही उद्देश्य सम्भवतः यही है कि 'वह आनन्दके द्वारा लाभ सिद्ध करे।' इसपर बड़ा मतभेद हुआ। कास्तेलवेत्रोने कहा कि 'कविता केवल जनताको प्रसन्न करने और मनोविनोदके लिये ही प्रारम्भ हुई अर्थात् इसलिये कि वह अपठ जनता और साधारण मनुष्यके मस्तिष्कको प्रसन्नता दे और उसका मनोविनोद करे। सत्रहवीं शताब्दीमें पियरे कौर्नीलने कहा—'नाट्यकाव्यका उद्देश्य केवल यही है कि वह दर्शकोंको आनन्द दे' किन्तु साथ-साथ उसने यह भी कहा कि 'मैं उसका विरोध नहीं करता हूँ जो आनन्दके साथ-साथ हितकर होनेकी भी बात करते हैं।' ड्राइडनने अपने 'नाटकीय काव्यपर निबन्ध' (ऐसे आनन्दमैटिक पोइट्री) में कहा है कि 'यह भावन-मात्रके आनन्द और उपदेशके लिये है।' वर्डस्वर्थने अपने 'प्रगीत काव्य' (लिरिकल बैलैड्स) की भूमिकामें कहा है कि 'कवि केवल एक यही बन्धन मानकर लिखता है कि मनुष्यको मनुष्य होनेके नाते जितना ज्ञान होना चाहिए उसके अनुसार उसे तात्कालिक आनन्द प्राप्त हो जाय।'

शेली कुछ अधिक मुँहफट था, उसने कहा—‘उपदेशात्मक कवितासे तो मैं घृणा करता हूँ’, किन्तु आगे चलकर वह कहता है—‘मेरा उद्देश्य अबतक केवल यही रहा है कि पाठकोके विशिष्ट वर्गोंकी अत्यन्त उदात्त कल्पनाको नैतिक उच्चताके श्रेष्ठतम आदर्शसे परिचित करा दूँ क्योंकि मैं जानता हूँ कि जबतक मनुष्य नैतिक सदाचारके सिद्धान्तोंसे स्नेह न करे, प्रभावित न हो, उनमें विश्वास न करे और उन्हें सहन न करे तबतक ये सिद्धान्त उन बीजोंके समान हैं जो चलती सड़कपर अज्ञात पथिकोंके पैरोंसे कुचले जाकर लूले बन गए हैं।’ गेटेने इसमें तनिक-सा परिवर्तन करते हुए कहा—‘अच्छी साहित्य-कृति हमें शिक्षा नहीं देती, हमें बल देती है।’ कीट्सने पोपके काव्यकी आलोचना करते हुए कहा—‘कविताका महान उद्देश्य यह है कि वह मित्र बनकर हमारी चिन्ताओंका शमन करे और मनुष्योंके विचार ऊपर उठा दे।’

कलाथै कला

काव्य-द्वारा शिक्षा देनेके सिद्धान्तका विरोध करते हुए पोपने कहा—‘जब कविता कविताके लिये हो, तभी श्रेष्ठ होती है।’ इसकी व्याख्या करते हुए उसने कहा कि ‘मनुष्यका अन्तिम ध्येय आनन्द है। शिक्षा तो केवल इस आनन्दके लिये मार्ग प्रदर्शित करती है किन्तु कलाएँ तो हमें ठीक उस सुखतक पहुँचा देती हैं।’ ‘कलाथै कला’ (आर्ट्स फ़ॉर आर्ट्स सेक) के सिद्धान्तवालोंने इस शिक्षावाले उद्देश्यका विरोध करते हुए बहुत-सी बातें कही हैं—बौदेलियाने कहा है कि ‘सब वस्तुएँ स्वभावसे बुरी होती हैं। प्रत्येक युगमें मानवताको ऐसे कलाकारों और महापुरुषोंकी आवश्यकता पड़ती रही है जो सन्मार्ग दिखावें अतः सम्पूर्ण गुणोंके उद्भवका आधार होनेके कारण कला ही प्रधान है।’ और एकर वाइल्ड आदिने बताया कि ‘जीवन सदा कलाका अनुकरण करता है और कला ही जीवनकी श्रेष्ठताके मान स्थापित करती है।’ इसीप्रकार पेटरने कहा कि ‘जीवनको ललित कलाके रूपमें ही बिताना चाहिए।’ रैमी दे गौर्मीने और भी एक पग आगे बढ़कर कहा—कलासे

यह नहीं समझना चाहिए कि वह किसी व्यक्ति या समूहको सुधारकर ऊँचा उठा देगी। उससे ऐसी आशा करना तो ऐसा ही है जैसे गुलाबको इसलिये श्रेष्ठ समझना कि उससे गुलाबजल निकालकर आँख भी अच्छी की जा सकती है।'

इसी युगमें ऐसे भी लोग उत्पन्न हुए जो काव्यका उद्देश्य पुनः शिक्षा देना ही मानने लगे। रस्किनने स्पष्ट कहा था, 'कलाओंका मुख्य उद्देश्य ही यह होना चाहिए कि वे जनताको शिक्षा दें।' उसने कविता या कलाके तिहरे उद्देश्य बताए—१. मनुष्योंकी धार्मिक भावनाओंको शक्तिशाली बनावे, २. उनकी नैतिक स्थिति ठीक करे और ३. उन्हें व्यवहार-ज्ञान सिखावे।

उसका मत था कि 'आनन्द तो उन कलाओंके उचित रूपसे कार्य करनेका चिह्न-मात्र है। वह उद्देश्य नहीं वरन् कलाके साथकी उपज है।' टौल्स्टॉयने रस्किनके इन तीन उद्देश्योंमेंसे प्रथम दोका समर्थन किया और हौरसने अन्तिम दो का। बीसवीं शताब्दीके प्रारम्भमें उदार कहलानेवाले अनेक व्यक्तियोंने 'कलार्थे कला' की ही पुकार मचाई। इसपर लोगोंने यह टिप्पणी की कि 'अपनी मूर्खताके कारण और नियम-पालन करनेमें असमर्थता होनेके कारण उनसे मुक्त होनेके लिये ही यह कोलाहल किया जा रहा है।' टी० एस्० ईलियटने इस सिद्धान्तको निरर्थक बताते हुए कहा कि 'इस सिद्धान्तका हल्ला तो बहुत होता है किन्तु व्यवहार कुछ नहीं, क्योंकि सब लोग कुछ न कुछ सिखाने और बतानेके लिये ही साहित्य-रचना करते हैं। कोई भी ऐसा लेखक नहीं है जो कलाके लिये उसकी रचना करके उसे प्रदर्शनकी सामग्री बनावे, प्रचारकी नहीं।'।

नव मानवतावादी (निओह्यूमेनिस्ट्स) लोग तथा उस सिद्धान्तको माननेवाले समीक्षक, उपन्यासकार, नाटककार और कवि सभी अपने ससंज्ञवादी दृष्टिकोणके कारण अपनी सब रचनाओंमें उपदेशवादको ही प्रधानता देते हैं, 'कलावाद'को नहीं।

वास्तविक प्रयोजन

यदि हम कवियोंके जीवन-चरितका विश्लेषण करें तो प्रतीत होगा कि कविता निम्नलिखित उद्देश्योंसे ही की गई है—

१ आत्म-विज्ञापन, २ अर्थ-प्राप्ति, ३. किसी सम्प्रदाय या नीतिका समर्थन, ४. किसी वादका प्रतिपादन, ५. उपदेश, ६. प्रार्थना, ७. स्तुति, ८. वर्णन, ९. समाज-सुधार, १०. भावाभिव्यञ्जन, ११. स्वान्त सुखाय तथा १२. काव्य चातुर्य-प्रदर्शन। अधिकांश कवि आजकल केवल अर्थलिप्सा और यशोलिप्साके लिये अथवा किसी वादके फेरमे पड़कर-कविता रचते हैं इसलिये ये साहित्यकार या तो व्यापारी रह गए हैं या भाट।

५

कवि

जो रचना करता है वह साधारणतः कवि या लेखक कहा जाता रहा है। इधर थोड़े दिनोंमें उसके लिये साहित्यकार और कलाकार शब्दका प्रयोग चल पड़ा है। हम कवि और साहित्यकार नामसे ही उसकी विवेचना कर रहे हैं।

प्रकृति और अभ्यास

यूनानी आचार्य पिण्डरने दो प्रकारके कवि बताए हैं—

१ जो प्रकृतित बहुत-सी बातें जानते हैं।

२ जिन्होंने विद्याके द्वारा काव्य कला सीखी है।

पिण्डर आदिका कहना था कि कवि जन्मसे ही होता है, बनाया नहीं जाता। पीछे चलकर वहाँ भी यह माना जाने लगा कि 'कविमें कुछ तत्त्व तो स्वाभाविक होते हैं और कुछ अध्ययन तथा प्रयास-द्वारा प्राप्त किए जाते हैं।

रोमन युगमें सिसरोसे लेकर लौजिनसतक सभीने यह कहा कि 'साहित्यिक पूर्णताके लिये प्रकृति अर्थात् स्वाभाविक शक्ति और कला दोनोंका पारस्परिक सहयोग आवश्यक है।

कवि और वैज्ञानिकमें अन्तर

कुछ लोगोका मत है कि कवि भी वैज्ञानिक होता है क्योंकि वह भी प्राचीन सामग्रीकी खोज करता है, नईकी रचना करता है और सत्यकी स्थापना करता है।' किन्तु यह मत अत्यन्त भ्रामक है। कवि और वैज्ञानिकमें सबसे बड़ा अन्तर यह है कि कवि प्राचीन सामग्री लेता तो है किन्तु उसमें कल्पनाका योग देकर उसके सश्लिष्ट रूपको सजाता और सुन्दर बनाता है। उधर वैज्ञानिक, प्रत्येक प्रत्यक्ष पदार्थका विश्लेषण करके उसके तत्व समझाता और उसके सम्बन्धमें यथार्थ ज्ञान प्राप्त करके उसके प्रयोगकी प्रक्रियाका विधान करता है। कल्पनासे उसका कोई काम नहीं निकलता। अन्य कलाकारोंकी अपेक्षा कवि इसलिये अच्छा है कि वह स्वयं कल्पना करता है, स्वयं रचता है, जब कि अन्य कलाकार (मूर्तिकार, चित्रकार तथा वास्तुकार) प्रायः दूसरोंकी प्रेरणा और दूसरोंकी कल्पनाके अनुसार रचना करते हैं।

लेखक

कुछ लोगोंने साहित्यकारको लेखक कहा है। उन्होने लेखकोंके बहुतसे वर्ग भी बनाए हैं, जिनमेंसे प्रायः दो विशेष मान्य हैं—

(क) वह मनुष्य, जो कोई कथा या भाव प्रदान करना चाहता है और उसके लिये शब्द ग्रहण करता है।

(ख) वह मनुष्य जो शब्द, भाषा और अभिव्यक्तिके चमत्कारसे प्रभावित करना चाहता है और उसके लिये कोई कहानी ग्रहण कर लेता है।

इसके अतिरिक्त एक दूसरा भी वर्गीकरण है—

१. चारण (ट्रेलब्लेजर्स,) जैसे—होमरसे पूर्वके चारण।
२. महालेखक, जैसे—वाल्मीकि, होमर, कालिदास, शेक्सपियर आदि।
३. अनुकरणकर्ता (डायलूटर्स)।

५. प्रतिनिधि (रिप्रेजेन्टेटिव) या वे छोटे तुच्छ लेखक, जो अपने युगका चित्रण करते हैं ।

५. विशिष्ट कलाकार (बेस्स-लेत्रिस्त), जो किसी विशेष प्रकारके काव्य-रचना-कौशलको उच्च श्रेणीतक पहुँचा देते हैं ।

६. सनकी, जो एक विशेष सनकमे कोई नई शैली चला देते हैं, जैसे—गोंगोरा या जौएस ।

कारयित्री प्रतिभाके अनुसार कवियोंके भेद

राजशेखरने काव्य मीमांसामे बड़े विस्तारके साथ कवियोंके भेदो-पभेद गिनाए है । उसने दो प्रकारकी प्रतिभा बताई है—कारयित्री और भावयित्री । इसकी व्याख्या करते हुए उसने कहा है कि जो प्रतिभा कविको रचनाके लिये उत्तेजित करती और उसकी सहायता करती है वह कारयित्री कहलाती है । उसके तीन भेद होते हैं—सहजा, आहार्या और औपदेशिकी । इनके अनुसार क्रमशः तीन प्रकारके कवि होते हैं—१. सारस्वत, २. आभ्यासिक और ३. औपदेशिक । जिस बुद्धिमान् पुरुषका अध्ययनके बिना ही केवल जन्मान्तर सस्कारोसे सारस्वत अनुभवोका ज्ञान हा जाता है उसे सारस्वत कवि कहते हैं । जिसे इसी जन्मके अभ्याससे प्रतिभा-सम्पत्ति प्राप्त होती है वह आहार्यबुद्धि या आभ्यासिक कहलाता है । मन्त्रादिके अनुष्ठानसे जिसमे कवित्व-शक्तिका उद्भव हो वह दुर्बुद्धि-शिष्य औपदेशिक कवि कहा जाता है । इन तीनों प्रकारके कवियोमे क्रमशः औपदेशिकसे आभ्यासिक और आभ्यासिकसे सारस्वत कवि उत्तरोत्तर कुशल होते हैं ।

राजशेखरका मत है कि 'तीनों प्रकारके कवियोमे जिसकी रचनामे उत्कर्षकी मात्रा अधिक होगी वही उत्तम कवि कहा जायगा, चाहे वह औपदेशिक हो, आभ्यासिक हो या सारस्वत हो ।' गुणोंकी अधिकतासे उत्कर्ष होता है । जिस कविमे जितने ही गुण होंगे उसकी कविता उतनी ही उत्कृष्ट मानी जायगी ।

भावयित्री प्रतिभा

राजशेखरने कहा है कि 'जो प्रतिभा काव्यके अर्थको भली प्रकार समझ सकनेवाले, परिपक्व बुद्धिवाले सहृदयोंके आह्लादित करती है उसे भावयित्री कहते हैं। यही प्रतिभा काव्य-रचनाको सफल करती है।' इस प्रसङ्गमें राजशेखरने बताया है कि, 'कारयित्री प्रतिभावाला व्यक्ति कवि और भावयित्री प्रतिभावाला व्यक्ति भावक कहलाता है।' आचार्योंका मत है कि 'कवि तो काव्यके अर्थकी वास्तविक भावना करता है और भावक उसकी रचना करता है।' अतः कवि और भावकमें कोई अन्तर नहीं समझना चाहिए—

प्रतिभा तारतम्येन प्रतिष्ठा भुवि भूरिधा ।

भावकस्तु कवि प्रायो न भजत्यधमा दशाम् ॥

[प्रतिभाकी कमी और अधिकताके आधारपर ही कवियोंके अलग-अलग वर्ग बनते हैं। भावोंमें रमण करनेवाला व्यक्ति भावक कवि ही सर्वश्रेष्ठ और लोकमान्य होता है। कवि और भावकमें स्वरूपका कोई भेद नहीं है।]

कवि और भावक भिन्न होते हैं

कवि और भावकमें एकताके प्रतिपादन करनेवाले आचार्योंके मतसे कालिदास सहमत नहीं है। उनका कहना है कि 'कवि और भावकमें महान् अन्तर है। काव्यके रचयिताको कवि कहा जाता है और काव्यार्थकी भावनामें परिपक्व बुद्धिवाला वह सहृदय व्यक्ति भावक कहलाता है जो वर्णनीय वस्तुमें तन्मय होकर रसास्वादनकी अवस्थाको पहुँचाता है।' कवि और भावकके विषयमें भी बहुत अन्तर है। कविके वर्णनीय घट, पट आदि पदार्थ विषय होते हैं और रसमात्रके आस्वादनमें लीन भावका विषय रसास्वादन-मात्र होता है। ऐसी स्थितिमें कवि और भावकके परस्पर स्वरूप तथा विषय दोनोंमें भेद होनेके कारण कवित्व और भावकत्व भिन्न-भिन्न हैं।

दो प्रकारके भावक

मङ्गलका मत है कि 'भावक दो प्रकारके होते हैं—अरोचकी और सत्पूष्णाभ्यवहारी।' यायावरीय 'राजशेखर' का मत है कि 'अरोचकी, सत्पूष्णाभ्यवहारी, मत्सरी और तत्त्वाभिनिवेशी ये चार प्रकारके भावक होते हैं।'।

१. जिस प्रकार अरोचक रोगमे मनुष्यको सुस्वादयुक्त भोज्यमे भी स्वाद नहीं प्रतीत होता उसी प्रकार अरोचकी भावकको सरस काव्यमे भी सन्तोष नहीं होता। वह नाक भौ सिकोडकर अपनी अरोचकताकी व्यञ्जना कर देता है। सत्पूष्णाभ्यवहारी भावक उन मरमुखोके समान होता है जो परोसे हुए अन्न, व्यञ्जनमेसे एक दाना भी नहीं छोड़ता, सम्पूर्ण काव्य-मात्रमे रसास्वादन करनेको उत्सुक रहता है। अब विचारणीय यह है कि 'अरोचकी भावकोमे स्वाभाविक अरोचकता होती है या ज्ञान पूर्विका'। इनमे यदि स्वाभाविक अरोचकता हो तब तो सैकड़ो प्रयत्न करनेपर भी बङ्ग रसकी स्वाभाविक कालिमाके समान दूर नहीं हो सकेगी। हाँ, यदि वह ज्ञान-पूर्वक उत्पन्न हुई होगी तो विशेष रस और ध्वनियोसे पूर्ण काव्यको सुनकर दूर हो जायगी और उसमे रसास्वादनकी रुचि जागरित हो जायगी।

२. काव्य-निर्माणके क्षेत्रमे पहले-पहल आनेवाले व्यक्तिकी वृत्ति सत्पूष्णाभ्यवहारिताकी ही हुआ करती है। प्रारम्भावस्थामे विवेककी कमीके कारण काव्योके गुणागुणका विचार कठिन होता है। पर आगे चलकर इन गुणोको पहचाननेकी क्षमता आने लगती है।

३. जो स्वभावसे ही दूसरोके गुणोसे द्वेष करनेका अभ्यासी होता है उस मत्सरी भावकको काव्यके अच्छे गुण प्रकट करनेमें भी हिचक होती है और इस डरसे वह काव्यके यथार्थ गुणोको प्रकट नहीं करता कि कहीं 'दूसरे कविकी ख्याति न हो जाय'। ऐसे कम भावक देखनेमें आते हैं जो मत्सर-हीन हो।

४. तत्त्वाभिनिवेशी भावक वह होता है जो काव्यके सम्पूर्ण गुण-

तत्त्वोको भली-भौति जानकर निःशङ्क और निष्पक्ष होकर उनका विवेचन करता है ।

इनके अतिरिक्त कुछ लोगोने हृदय-भावक, वाग्भावक, गूढ भावक और तत्त्वाभिनिवेशी चार प्रकारके भावक माने हैं ।

जो व्यक्ति स्वयं किसी काव्यका आनन्द लेकर अपने मनमें ही रक्खे रहता है, बाहर नहीं कहता उसे 'हृदय-भावक' या 'समीक्षक', जो काव्यके गुण-दोषोकी शाब्दिक व्याख्या करता है उसे 'वाग्भावक', जो तन्मय होकर काव्य-पाठ करता हुआ कभी 'आह', कभी 'वाह' करता हुआ, हँसता रीझता, खीझता हुआ अनुभाव व्यक्त करता चलता है वह 'गूढ-भावक' कहलाता है । तत्त्वाभिनिवेशीका विवरण ऊपर दिया जा चुका है । किन्तु वास्तवमें ये समीक्षकके भेद हैं, कविके नहीं ।

तीन प्रकारके कवि

राजशेखरने यह बताया है कि 'छन्दोयोजना-सात्र कर देनेसे कोई कवि नहीं हो जाता । उसके लिये प्रतिभा और व्युत्पत्ति अपेक्षित है । इन दोनों शक्तियोंसे सम्पन्न कवि तीन प्रकारके होते हैं—१. शास्त्र-कवि, २. काव्य-कवि और ३. उभय-कवि ।

श्यामदेवाचार्यका मत है कि 'शास्त्र-कविसे काव्य-कवि और काव्य-कविसे शास्त्र-काव्योभय कवि उत्तरोत्तर अच्छे होते हैं' पर राजशेखरका कहना है कि 'सभी कवि अपने अभ्यस्त विषयोंमें उत्कृष्ट होते हैं । अतः दो प्रकारकी रचना करनेवालोंमें किसीको एक दूसरेसे उत्कृष्ट कहना अनुचित है ।

शास्त्र-कवि

शास्त्र-कवि तीन प्रकारके होते हैं जो शास्त्रीय ग्रन्थ स्वते हैं वे एक प्रकारके शास्त्र-कवि होते हैं, जो शास्त्रीय पदार्थोंको काव्यका स्वरूप प्रदान करते हैं वे दूसरे प्रकारके शास्त्र-कवि होते हैं और जो काव्योंमें भी शास्त्रार्थ अर्थात् शास्त्रीय परिभाषाओंका निवेश करते हैं

वे तीसरे प्रकारके शास्त्र-कवि कहलाते हैं। साहित्यके लिये तीनो प्रकारके शास्त्र-कवि निषिद्ध हैं क्योंकि वे काव्यको दुर्बोध और अस्पष्ट बनाए बिना मान नहीं सकते।

काव्य-कवि

काव्य-कवि आठ प्रकारके होते हैं—रचना-कवि, शब्द-कवि, अर्थ-कवि, अलङ्कार-कवि, उक्ति-कवि, रस-कवि, मार्ग-कवि, और शास्त्रार्थ-कवि।

श्रुति-सुखद और प्रगाढ़, प्रौढ पदबन्धोवाली रचना करनेवाला कवि रचना-कवि कहलाता है।

शब्द-कवि तीन प्रकारके होते हैं—नाम-कवि, आख्यात-कवि, तथा नामाख्यात-कवि। उनमें नामाख्यात-कवि प्रधान रचनावाला कवि नाम-कवि कहा जाता है। जो कवि अपनी रचनामें आख्यात अर्थात् क्रिया-शब्दोंका ही अधिक प्रयोग करे वह आख्यात-कवि कहा जाता है। जिन कवियोंकी रचनाओंमें नाम और आख्यात दोनोंका समान रूपसे प्रयोग पाया जाता है वे नामाख्यात-कवि कहे जाते हैं।

अलङ्कार, रस, भाव आदिकी अपेक्षा न कर अर्थ-मात्रका वर्णन करनेवाला कवि अर्थ-कवि कहा जाता है।

अलङ्कार-कवि दो प्रकारके होते हैं—शब्दालङ्कार-कवि और अर्थालङ्कार-कवि।

सामान्य रूपसे जो वस्तु कही जानेवाली है उसे भङ्ग्यन्तरसे कहकर सहृदय-हृदयाह्लादकर्ताका रूप जो दे उसे उक्ति-कवि कहते हैं। अपने काव्यमें रसके ही विधानकी ओर अधिक प्रवृत्ति रखनेवाला कवि रस-कवि कहलाता है। रीतिप्रधान कविता करनेवाला कवि मार्ग-कवि कहलाता है। जो कविगण शास्त्रीय विषयोंको काव्यमें निबद्ध करते हैं वे शास्त्रार्थ-कवि कहलाते हैं।

भेद निरर्थक

अभिनवभरतका मत है कि 'ये आठ प्रकारके भेद निरर्थक हैं क्योंकि कवि अपने-अपने काव्योंमें शब्द, अर्थ, अलङ्कार, रस आदिका यथा

स्थान प्रयोग करते ही हैं। जो इनमेंसे केवल एकको लेकर रचना करता है वह काव्य-कवि नहीं है, वह तो गढ़िया है। जो काव्यकी सायास रचना करता है वह कवि नहीं कहला सकता। अतः कवि एक ही प्रकारका होता है और वह कवि या रचनाकार है।

युग-प्रतिनिधि कवि

जो कवि अपनी रचनाओंमें अपने युगकी सामाजिक, राजनीतिक धार्मिक तथा सामूहिक वृत्ति, प्रवृत्ति, भावना, आकांक्षाका समर्थन और प्रतिपादन करते हैं उन्हें युग-प्रतिनिधि कहते हैं। ऐसे कवियोंमें विषय चुननेकी प्रतिभा नहीं होती। ये तो किसी विशिष्ट जनान्दोलन अथवा विशिष्ट व्यक्तिद्वारा प्रवर्तित तथा प्रभावित विचार-धाराके मुख बनकर उसका प्रचार करनेमें योग देते हैं। ये सब भी तृतीय श्रेणीके कवि होते हैं और एक प्रकारके भाट कवि होते हैं।

राष्ट्र-कवि

‘राष्ट्रकवि’का अर्थ तो है ‘राष्ट्रका कवि’। किन्तु ‘राष्ट्रकवि’ शब्दका अर्थ लगाया जाता है ‘राष्ट्रकी आकांक्षाओं और भावनाओंको व्यक्त करनेवाला व्यक्ति। यह भी युग-प्रतिनिधिके समान या तो भाटकी श्रेणीमें आता है जो शुद्ध व्यवसायी होता है, जो समय देखकर तदनुरूप रचना करता जाता है और ‘जैसी बहे बयार पीठ तब तैसी ढीजै’ उक्तिको चरितार्थ करता रहता है। उसकी रचनाएँ किसी विशिष्ट राजनीतिक आकांक्षाकी भावनाको प्रेरणा देने या उसकी व्याख्या करने-वाली होती है। वास्तविक राष्ट्रकवि वह है जिसकी रचनाओंमें आद्यन्त अपने देशकी सस्कृति, इतिहास, आचार-विचार, वनश्री, सरित-सरोवर-सिन्धु वन-भूधर-मरुस्थलका सस्कार भरा हो, जो चाहे जिस कथा या विषयको लेकर साहित्य-रचना करे किन्तु उसमें व्यापक रूपसे अपने देशके सांस्कृतिक विवरणकी छाप हो।

यदि हम इन्हें वास्तविक राष्ट्र-कवि व्यास, वाल्मीकि, भास, कालिदास

तुलसी आदि है जिनकी रचनाओंमें अपने देशकी महत्ता पग-पगपर प्रतिध्वनित होनी है।

जन-कवि

इधर प्रकृतिवादियो, लोकवादियो तथा यथार्थवादियोके अनुसार एक लोक-कवि भी होता है जो निम्न श्रेणीकी साधारण जनताके भावों और विचारोंको प्रोत्साहन दे, इनकी भावनाओंको, उन्हींकी शब्दावलीमें, उन्हींमें प्रचलित अप्रस्तुत विधानों द्वारा उन्हींकी मनोवृत्तिके अनुकूल अभिव्यक्त करे।' ये कवि भी दो प्रकारके होते हैं—१. जो साधारण अर्थात् निम्न कोटिकी जनताका नेतृत्व करके उन्हें उद्बोधित करके अपने अधिकारों, स्वत्वों और कर्तव्योंके प्रति जागरूक करते हैं। २. जो स्वयं उस साधारण जन-वर्गका एक अङ्ग बनकर उनकी इच्छा, लालसा, कामना, आकांक्षा और वासनाकी काव्यमय अभिव्यक्ति करते हैं और इस अभिव्यक्तिके लिये लोक-प्रचलित छन्दों और गीतोंकी लय, उनमें प्रचलित अलङ्कार, वर्ण-विन्यास, भाव-व्यञ्जना आदिका ही प्रयोग करके जनताकी रुचिका प्रतिनिधित्व करके उन्हें यह सान्त्वना देते हैं कि 'तुम लोग जो कुछ जिस ढङ्गसे आत्माभिव्यञ्जन करते हो वह सब भी उतना ही मान्य और आदरणीय है जितना राजाश्रित या नागरिक कवियोंका काव्य।'।

युग-निर्माता

'सर्वश्रेष्ठ तथा वास्तविक कवि वह होता है जो चतुर वैद्यके समान मानव-मात्रकी मानसिक नाडी पहचानकर ऐसी रामबाण काव्यौषधि प्रस्तुत करे कि उसे प्राप्त करनेके लिये स्वयं सम्पूर्ण मानव-जाति लालायित हो और उस सञ्जीवनीको प्राप्त करके अपना कायाकल्प कर ले।' ऐसे कवि ससारमें कोई बिरले योगभ्रष्ट होकर उत्पन्न हो जाते हैं जिनकी लेखनीका स्पर्श पाकर कविता धन्य हो जाती है, जिनके काव्यामृतका सद्यःपान करके मानव सजीव हो जाता है, जिसकी

पक्ति-पक्तिसे शाश्वत सार्वभौम सौन्दर्य लोक-मानसको आह्लादित करता है, जिसके असाधारण आदर्शका दिव्य दर्शन करके मानव अपनेसे ऊपर उठनेकी प्रेरणा प्राप्त करता है और जिसके कौतूहलपूर्ण अद्भुतको वह एकटक होकर देखता रह जाता है, उसकी ओरसे आँखें नहीं हटाता और जिसकी रचना इतनी सरल, इतनी व्यापक, इतनी गम्भीर किन्तु इतनी तरल होती है कि छोटा-बड़ा, ऊँच-नीच, पण्डित-मूर्ख, राजा-रङ्ग सब समान रूपसे उसमें अवगाहन करके समान स्फूर्ति तथा आनन्द प्राप्त कर सकते हैं—

सरल कवित कीरति बिभल, सोइ आदरहिं सुजान ।

सहज बैर बिसराइ रिपु, जो मुनि करहि बखान ॥

कीरति भनिति भूति भलि सोई ।

सुरसरि-सम सबकर हित होई ॥

वास्तविक कवि वही है जो मानव-भावनाओं, भावनाओंमें व्याप्त होकर उनकी शाश्वत महत्त्वाकांक्षाओंको तुष्ट करनेका मार्ग प्रदर्शित करता हुआ उन्हें आह्लादित करे ।

६

कविता

ससार-भरके समस्त साहित्योमें कवितापर जितना विचार हुआ है उतना साहित्यके किसी अङ्गपर नहीं हुआ, यहाँ तक कि साहित्यके सिद्धान्तोंपर भी जो वाद-विवाद और खण्डन-माखन हुआ उसके लिये भी उन आचार्योंमें कवितकों ही आधार बसाया क्योंकि आसन्नमे साधारण वास्तविकते अतिरिक्त साहित्यिक कृतिके रूपमें जो कुछ भी व्यक्त हुआ वह कवितकों ही रूपमें हुआ जिममें कुछ तें छन्दोबन्धी कथाएँ भी, कुछ गीत थे, कुछ मन्त्र या स्तोत्र थे और कुछ प्रेमाभिव्यक्ति थीं । अतः कविता मानव-भावनाओंका पूर्ण प्रतिनिधित्व करनेका साधन

बनी हुई थी। यह काव्य ही वास्तवमे साहित्यका प्रतिनिधित्व करता था।

कविताकी परिभाषा

यूरोपीय आचार्योंने कविताकी परिभाषाएँ अनेक प्रकारसे की है। अरस्तूने कहा है—‘महाकाव्य (इपिक, कविता, त्रासद, प्रहसन, और स्तोत्रकाव्य (दिथुरम्बिक पोइट्री) तथा वशी और तन्त्रीका सङ्गीत अपने अधिकांश रूपमे तथा अपनी भावनाओमे अनुकरणके रूप-मात्र हैं।’ पी० सिडनीने कहा है कि ‘कविता तो अनुकरणकी कला है या इसे रूपककी भाषामे कहा जाय तो वह बोलता हुआ चित्र है, जिसका उद्देश्य है शिक्षा और आनन्द देना।’ जौन मिल्टनने कहा है कि ‘कविता सरल इन्द्रियोको आनन्द देनेवाली तथा सावात्मक होनी चाहिए।’ जौन ड्राइडनने कहा है कि ‘यह सत्य है कि कविका कार्य भली प्रकार अनुकरण करना है, किन्तु आत्माको प्रभावित करना, भावोको उत्तेजित करना और हमारी रीझका उत्तेजित करनेका काम केवल अनुकरणसे नहीं हो सकता।’ जे० डैनिसने कहा है कि अत्यन्त कष्ट तथा स्ख्यातीत शब्दोके द्वारा प्रकृतिका अनुकरण ही काव्य है और तीव्र भाव (पैशन) ही काव्यका विशिष्ट चिह्न है।’ जौन्सनने कहा है कि ‘कविता केवल छन्दात्मक रचना है तथा कविता वह कला है, जिसके द्वारा सत्यसे आनन्दका गठबन्धन हो सके और विवेककी सहायताके लिये कल्पनाको निमग्नित किया जा सके। कविताका तत्त्व ही नई खोज है और कविताका उद्देश्य है आनन्द देकर शिक्षा देना।’ विलियम वड्सवर्थने कहा है कि ‘कविता सम्पूर्ण ज्ञानकी सौख्य और सुदृढतर चेतना है। कविता शक्तिशाली भावोका तथा शान्तिके समय स्मरण किए हुए भावो और उद्देशोका स्वयं प्रवाह है।’ एस० टी० क्रौलरिजने कहा है कि ‘कविता साहित्य-रचनाका वह प्रकार है, जो विज्ञानसे उल्टा है, जिसका तात्कालिक उद्देश्य आनन्द देना है, सत्य नहीं।’ एक और स्थानपर उसने कहा है—‘सर्वश्रेष्ठ क्रमसे शब्दोको

सजाना गद्य कहलाता है और सर्वश्रेष्ठ शब्दोंको सर्वश्रेष्ठ क्रमसे सजाना कविता ।' पी० बी० शेलेने कहा है कि 'व्यापक अर्थमें कविताको हम कल्पनाकी अभिव्यक्ति कह सकते हैं क्योंकि वह सदा आनन्दसे संयुक्त रहती है ।' जे० एच० न्यूमैनने कहा है कि 'अरस्तूके अनुसार आदर्शका प्रदर्शन ही कविता है और कविताका तत्त्व है कल्पना (फिक्शन) ।' टी० कार्लाइलने कहा है कि 'मैं तो पुरानी अनगढ़ बातको ही ठीक समझता हूँ कि कविता छन्दोमयी होनी चाहिए जिसमें सज्जीन हो, जो गेय हो । ऐसा सज्जीतमय विचार ऐसे मस्तिष्ककी उपज हो सकता है, जो किसी वस्तुके अत्यन्त अन्तरालमें प्रविष्ट हुआ है और उसके गूढतम रहस्यको खोज पाया है ।' लार्ड मैकौलेने बताया है कि 'शब्दोंका इस प्रकारसे प्रयोग करना ही कविता है कि वे कल्पनामें भ्रान्ति उत्पन्न करें अर्थात् शब्दोंके द्वारा वह किया करें जो चित्रकार रङ्गोंसे करता है ।' ले हन्टने कहा है 'कविता तो सत्य, सौन्दर्य और शक्तिके तीव्र भावकी अभिव्यक्ति है, जो अपने विचारोंको कल्पना और भावनाके द्वारा स्पष्ट करती है ।' ऐडगर एलेन पोने कहा है—'आनन्ददायक भावके साथ संयुक्त सज्जीत हो कविता है और बिना सज्जीतका विचार ही गद्य है ।' मैथ्यू आरनोल्डने कहा है—'कविता तो केवल उस अभिव्यक्तिका अत्यन्त आनन्ददायक और पूर्ण रूप है जिसतक मानव-शब्द पहुँच सकते हैं ।' उसीने एक स्थलपर कहा है—'कविता तो मनुष्यकी सबसे अधिक पूर्ण वाणी है, जिसमें वह सत्य कहनेकी अवस्थाके निकटतम पहुँच जाता है ।' आगे चलकर उसने कहा है कि 'कविता तो जीवनकी समीक्षा है ।' जे० एस मिलने कहा है कि 'कविता तो विचारों और शब्दोंका वह समन्वय है, जिसमें हमारा भावावेग सहसा मूर्त्त हो जाता है ।' वौट्स-डन्टनने कहा है—'भावात्मक तथा लयात्मक भाषामें मानव मस्तिष्ककी प्रत्यक्ष और कलात्मक अभिव्यक्ति ही कविता है ।' विलियम हैजलिटने कहा है कि 'कविता तो कल्पना और भावोंकी अभिव्यक्ति है ।' जेविलने कहा है—'पूर्ण कल्पना और अति संगृहीत

भावनाका मुक्ति-द्वार ही कविता है।' रस्किनने बताया है कि 'कल्पनाके द्वारा उदात्त भावोंके लिये उदात्त भूमिका जो सङ्केत मिलता है, वही कविता है।' कोर्टहोपने कहा है कि 'छन्दोमयी भाषामे काल्पनिक विचार और भावनाका उचित अभिव्यञ्जन करके आनन्द उत्पन्न करनेकी कला ही कविता है।' बौनेदेत्तो क्रोचेने कहा है कि 'कला (कविता) अन्तःप्रेरणा है।' किन्तु हमारा मत है—'कविता उस लयवती अथवा छन्दोवती वाग्योजनाको कहते हैं, जिसमे असाधारण अर्थारोपसे किसी पदार्थ वर्णन या भावाभिव्यक्तिको सहृदय-हृद्य किया जाय।'

शब्दमे काव्यत्व

भारतीय आचार्योंने काव्यकी अनेक परिभाषाएँ दी है। १. दण्डीने 'काव्यादर्श'मे और २. कान्तिचन्द्रने अपनी 'काव्यदीपिका'मे 'इष्टार्थ-व्यवच्छिन्ना पदावलिः' [इच्छित अर्थको व्यक्त कर देनेवाली पदावली] को ही काव्य बताया है। ३. शौद्रोदनिने 'अलङ्कारशेखर'मे और ४. वृत्तिकार केशव मिश्रने 'काव्य रसादिमद् वाक्य श्रुतं सुखविशेषकृत' [रस आदि गुणोंसे युक्त, सुननेमे सुखद वाक्य] को ही काव्य बताया है। ५. भोजने 'सरस्वती-कण्ठाभरण'मे कहा है—

निर्दोषं गुणवत्काव्यमलङ्कारैरलङ्कृतम् ।

रसात्मकं कविः कुर्वन् कीर्तिं प्रीतिं च विन्दति ॥

[जो कवि दोषरहित, गुण-सहित और अलङ्कारोंसे सजा हुआ रसात्मक वाक्य रचता है, उसे कीर्ति और प्रीति मिलती है।]

६. विश्वनाथ कविराजने 'साहित्यदर्पण'मे 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' [रसभरे (रसीले) वाक्यको ही काव्य] बताया है। ७. जयदेवने 'चन्द्रालोक'मे कहा है—

निर्दोषा लक्षणवती सरीतिर्गुणभूषिता ।

सालङ्काररसानेकवृत्तिर्वाक् काव्यनामभाक् ॥

[दोषरहित, लक्षणोवाली, रीति तथा गुणोसे गुंथी हुई, अलङ्कार और रसोवाली, अनेक छन्दोमें सजी हुई वाणी ही काव्य कहला सकती है ।] ८. पण्डितराज जगन्नाथने माना है कि 'रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' [रमणीय अर्थका बोध करानेवाला शब्द ही काव्य है ।] इन आठ मतोंने शब्दमे ही काव्यत्व माना गया है ।

शब्द और अर्थ दोनोंमें काव्यत्व

कुछ ऐसे भी आचार्य हैं जिन्होंने शब्द और अर्थ दोनोंमे काव्यत्व माना है । १. भामह, २. उद्भट, ३. रुद्रट और ४. आनन्दवर्धनने 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' [जो शब्द और अर्थके सहित हो वही काव्य है ।] माना है । ५. वामनने 'काव्यालङ्कार'मे 'काव्यशब्दोऽयम् गुणालङ्कारसस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते' [गुण और अलङ्कारसे परिष्कृत शब्द और अर्थ] को ही काव्य बताया है । ६. कुन्तकने अपने 'वक्रोक्तिजीवित'मे कहा है—

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविभ्यापारशालिनी ।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्यम् तद्विदाह्लादकारिणी ॥

[असाधारण कवि-व्यापारसे युक्त और असाधारण कवि-कर्म जाननेवाले लोगोको प्रसन्न करनेवाली रचनामे जो व्यवस्थित हितकर शब्द और अर्थ होते हैं, उन्हींको काव्य कहते हैं ।] ७. मम्मटने 'काव्य-प्रकाश' मे और ८. 'हेमचन्द्र' ने 'काव्यानुशासन'में 'तद्दोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलङ्कृती पुनः क्वापि' [जो शब्द और अर्थ दोषरहित हो, गुण-युक्त हो और कहीं-कहीं अलङ्कारसे हीन भी हो] उसे ही काव्य माना है । ९. वाग्भट्टने माना है—

साधुशब्दार्थसन्दर्भं गुणालङ्कारभूषितम् ।

स्फुटरीतिरसोपेतं काव्यं कुर्वीत कीर्त्तये ॥

[जो कवि कीर्त्ति पाना चाहे उसे चाहिए कि भले शब्द और अर्थके ऐसे समूहसे काव्यकी रचना करे जो गुण और अलङ्कारोसे सजा हुआ

हो, जिसकी रीति स्पष्ट हो और जो रसोसे पूर्ण हो ।] १०. विद्याधरने 'एकावली' में सीधे-सीधे कहा है—

शब्दार्थौ वपुरस्य शब्दार्थवपुस्तावत् काव्यम् ।

[शब्द और अर्थ ही उसके शरीर हैं इसलिये शब्द और अर्थके शरीरवाली रचना ही काव्य कहलाती है ।] ११. विद्यानाथने 'प्रताप-रुद्रीय' में कहा है—

गुणालङ्कारसहितौ शब्दार्थौ दोषवर्जितौ ।

गद्यपद्यौभयमयं काव्यं काव्यविदो विदुः ॥

[गद्य तथा पद्य या दोनोंमें गुण और अलङ्कारसे युक्त, दोषसे रहित शब्द और अर्थसे जो रचना की जाती है, उसीको काव्यके पण्डित, लोग काव्य मानते हैं ।] १२. अच्युतरायने 'साहित्य-सार' में लिखा है—

तत्र निर्दोषशब्दार्थगुणवत्त्वे सति स्फुटम् ।

गद्यादिद्वन्द्वरूपत्वं काव्यसामान्यलक्षणम् ॥

[जो गद्य-पद्य आदिमें बँधा हुआ, गुणसे युक्त शब्द और अर्थ होता है वही काव्यका साधारण लक्षण है ।] १३. चर्मसूरिने 'साहित्यरत्नाकर' में कहा है—'सगुणालङ्कृतिः काव्यम् पदार्थौ दोषवर्जितौ ।' [गुणयुक्त, अलङ्कृत और दोषहीन शब्द और अर्थको ही काव्य कहते हैं ।] १४. जेमेन्द्रने 'कविकण्ठाभरण' में 'काव्य विशिष्टशब्दार्थ-साहित्य-सदलङ्कृतिः' [अर्थात् वह विशिष्ट शब्द और अर्थ जो साहित्य-शास्त्रमें वर्णित श्रेष्ठ अलङ्कारोंसे सजा हुआ हो] को काव्य बताया है । १५. न्यायवागीशने 'अलङ्कार-चन्द्रिका' में कहा है—

गुणालङ्कारसंयुक्तौ शब्दार्थौ रसभावगौ ।

नित्यदोषविनिर्मुक्तौ काव्यमित्यभिधीयते ॥

[गुण और अलङ्कारसे युक्त, भावमें पगे हुए, सदा दोषसे मुक्त शब्द और अर्थको ही काव्य कहते हैं ।] -

ये पन्द्रह मत शब्द और अर्थमें ही काव्य बताते हैं ।

अनुभाव-विभावका वर्णन ही काव्य

कुछ लोगोने 'अनुभावविभावाना वर्णना काव्यमुच्यते' [अनुभाव और विभावके वर्णनको ही काव्य] कहा है।

आचार्य मम्मटके कथनानुसार 'दोषरहित, गुणसहित, प्रायः अलंकृत किन्तु कभी-कभी अनलंकृत शब्द और अर्थ ही काव्य है' किन्तु चन्द्रालोककार जयदेवने मम्मटकी परिभाषाका खण्डन करते हुए लिखा है—

अङ्गीकरोति य काव्यं शब्दार्थावनलङ्कृती ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलङ्कृती ॥

[जो अलङ्कारहीन शब्दार्थको भी काव्य मान सकता है, वह यह क्यों नहीं मान लेता कि अग्नि ठण्डी भी हो सकती है ।]

रीति

इसी प्रकार 'रीतिरात्मा काव्यस्य' कहकर वामनने रीतिको काव्यका आत्मा बतलाया है। रीतिसे अर्थ है—गौड़ी, वैदर्भी और पाञ्चाली रीतियाँ। अतः रीतिका सम्बन्ध हुआ वर्णोंकी व्यवस्थासे अर्थात् इसका सम्बन्ध कानोपर पढ़नेवाले प्रभावसे है। वामन काव्यमे सङ्गीत तत्त्वके समर्थक है। वे इसे ही कविता मानते हैं।

अलङ्कार

भामह और दण्डीने काव्यमे अलङ्कारका होना आवश्यक माना है। शोभासे वृद्धि करनेवाली वस्तुओंको अलङ्कार कहते हैं अर्थात् अलङ्कार तो पहलेसे ही सुन्दर वस्तुकी शोभा बढ़ाता है।

रमणीयता

इस सम्बन्धमे पण्डितराज जगन्नाथने काव्यकी परिभाषा की है— 'रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम् ।' [रमणीय अर्थ सुमानेवाला शब्द ही काव्य है ।] और रमणीयताकी परिभाषा यह है—'क्षणे-क्षणे यन्तवतामुपैति तदेव रूप-रमणीयतायाः ।' [क्षण-क्षणमे जो नया-नया रूप धारण करे वही रमणीयता कहलाती है ।]

रसात्मकता

विश्वनाथ कविराजने 'वाक्य रसात्मक काव्यम्' कहकर बताया है कि रसीला वाक्य ही काव्य है।

ध्वनि

आनन्दवर्धनाचार्यने अपने 'ध्वन्यालोक' में ध्वनिको ही काव्यका आत्मा माना है—'काव्यस्यात्मा ध्वनिः।' वे लोग उस विशेष अर्थको 'ध्वनि' कहते हैं जो शब्द और अर्थके सामान्य सम्बन्धका अतिक्रमण करके श्रोता या दर्शकको किसी 'विशेष अर्थ' की प्रतीति करावे।

तुलसीकी काव्य-परिभाषा

गोस्वामी तुलसीदासजीने रामचरितमानसके बालकाण्डमें प्रसङ्गवश काव्यकी परिभाषा बताते हुए कहा है—

सरल कवित कीरति बिमल, सोइ आदरहि सुजान।

सहज बैर बिसराइ रिपु, जो सुनि करहि बखान।।

कीरति भनिति भूति भलि सोई। सुरसरिसम सब कहँ हित होई॥

अँगरेज कवि कीट्सने पोपके 'रेप औफ दि लौक' काव्यपर टिप्पणी करते हुए काव्यको यह परिभाषा बताई थी—

... फौर्गेटिंग दि ग्रेट एन्ड

औफ पोइट्री, दैट इट शुड बी ए फ्रेन्ड

टु सूड दि केअर्स ऐन्ड लिफ्ट दि थौट्स औफ मैन्।

[पोपने ध्यानमें नहीं रक्खा कि कविता (काव्य) का महान् उद्देश्य है मित्रके समान मनुष्यकी चिन्ताओंका शमन करना और मनुष्यके विचारोंको उदात्त बनाना।]

अभिनवभरतका मत

अभिनवभरतने 'प्रबन्ध सारस्य काव्यम्', कहकर बताया है कि प्रबन्धकी सरसता ही काव्य है। अद्भुत, अलौकिक वस्तुओं, व्यक्तियों या व्यापारोंका समावेश हो, उसकी भाषा सरल हो, असाधारण होते

हुए भी सर्वबोध उक्तियोंसे पूर्ण हो और ऐसी शैलीमें हो कि उससे लोगोका जी न ऊबे वरन् उत्तरोत्तर उनके कुतूहलकी वृद्धि होती चले। इसलिये अभिनवभरतका मत है—‘कौतूहलाविरलत्वं काव्यसारस्यम्।’ [अविरल कौतूहल ही काव्यकी सरसता कहलाती है।]

आचार्य शुक्लकी परिभाषा

आचार्य रामचन्द्र शुक्लने ‘कविता क्या है’ निबन्धमें कविता या काव्यकी परिभाषा बताते हुए कहा है—

‘कविता वह साधन है जिसके द्वारा हम शेष सृष्टिके साथ अपने रागात्मक सम्बन्धकी रक्षा और निर्वाह करते हैं।’

कविताकी सबसे सरल परिभाषा स्वयं काव्य शब्द ही है। कविकर्मको ही काव्य कहते हैं। अतः किसी प्रकारका भी कविकर्म काव्य हो सकता है।

गद्य और पद्य

हमारे देशमें गद्य और पद्य दोनों काव्यके अन्तर्गत माने गए हैं। यहाँतक कि ‘गद्य कवीना निकषं वदन्ति’ [गद्य ही कवियोंकी सच्ची कसौटी कही गई है] कहकर गद्यकारको ही श्रेष्ठ कवि बताया गया है। आचार्योंने गद्यको ‘वृत्तानुगन्धी’ अर्थात् छन्दोमय कविताके-से रस भरे हुए गद्यको ही अच्छा गद्य बताया है। किन्तु योरोपमें गद्य और पद्य दोनों अलग-अलग माने गए। मोटे रूपसे सरस छन्दोबद्ध रचनाको पद्य और नीरस छन्दहीन रचनाको गद्य बताया गया है। यहाँतक कि यदि कोई नीरस कविता हो तो उसे भी वे प्रोजेक (गद्यात्मक) अर्थात् नीरस कहते हैं अर्थात् गद्य वहाँ नीरसताका द्योतक है। जौन्सनने कहा है कि ‘कवि और तुक्कड़ दो अलग अलग वस्तुएँ हैं। पद्यमें लिखनेवाला प्रत्येक व्यक्ति कवि नहीं, वह तो ब्रेत्रारा कवितासे पेड़ पालनेवाला होता है।’ वर्ड्सवर्थने ग्रीफेसमें कहा है कि ‘काव्यका उलटा छन्दहीन शब्द नहीं वरन् विज्ञान या तथ्य होता है।’ इसका अर्थ यह हुआ कि कविता और गद्यमें उनके रूपका नहीं, वरन् सामग्रीका विभेद

है। सर पी० हार्टोगने इसपर टिप्पणी करते हुए अपने 'कविता और पद्यके सम्बन्धपर' (औन दि रिलेशन औफ पोएट्री टु प्रोज) में कहा है कि 'कवितामें एक विशेष अर्थ या भावसामग्री होनी चाहिए, जो पद्यमें नहीं प्राप्त हो सकती।' इतना सब शास्त्रार्थ होनेपर भी कविता और पद्य दोनों समानार्थी शब्द माने जाते हैं। किन्तु एक बात अवश्य है कि जो लोग पद्यको कवितासे भिन्न मानते हैं, वे भी यह अवश्य स्वीकार करते हैं कि 'सम्पूर्ण कविता पद्यमें ही लिखी जानी चाहिए' और यह बात हेगेल जैसे दार्शनिक और आर्नोल्ड जैसे समीक्षकवादिओं ने भी मानी है।

तेरहवीं शताब्दीमें व्यूवेके विसैंटने कविताकी एक विचित्र परिभाषा बताई, जिसमें कहा गया है—'कविता वह काल्पनिक वस्तु है जो अलङ्कार तथा भाषाके अन्य उदात्त सौन्दर्योंसे आकर्षक बन गई हो।' उसी समयके लगभग दोतेने 'कविताको सङ्गीतमय आलङ्कारिक कल्पना' बताया था। यह अलङ्कारका रोग ऐसा लगा कि पीछेके कवि लोग अलङ्कार-शास्त्री ही कहे जाने लगे। मैथ्यू आर्नोल्डने कविताके विषयमें कहा है—'कविताके दो कार्य हैं; १. एक तो मनुष्यके विचारों और भावोंके कोषोंका अभिवर्धन करना और २ दूसरे, मस्तिष्कको एक नियमित भावके साथ, अनेक अन्तःकथाओंके साथ और भव्य शैलीसे सजत और विकसित करना।'।

७

भारतीय साहित्य-शास्त्रके सिद्धान्त

वेदान्ती लोग मायाको आनन्दमें बाधक मानते हैं किन्तु कविकी माया अर्थात् साहित्य अपने जन्मकालसे लेकर आजतक रसिकों तथा सहृदयोंको निरन्तर आनन्द देती रही है। इसीलिये हमारे यहाँ काव्यानन्दको 'ब्रह्मानन्द-सहोदर' या 'ब्रह्मानन्दका सगा भाई' कहा गया

है। दोनो आनन्दोमे अन्तर यह है कि ब्रह्मानन्द शाश्वत, नित्य और स्थायी है किन्तु काव्यानन्द अशाश्वत, अनित्य और अस्थायी है। यह अन्तर होते हुए भी दोनोमे अत्यन्त समता यह है कि दोनोकी प्रकृति एक है, अर्थात् जिस प्रकार निर्विकल्प समाधिमे परात्पर ब्रह्मका ध्यान करते हुए योगी परमानन्दका अनुभव करता है और संसारके माया-जालसे पूर्णतः निर्लिप्त तथा विविक्त हो जाता है, उसी प्रकार काव्यानन्दका रस लेनेवाला व्यक्ति काव्यानन्द लेनेकी अवस्थामे संसारसे पूर्णतः विविक्त होकर आनन्दमग्न रहता है। भारतीय आचार्योंने काव्यानन्दको ब्रह्मानन्दका सहोदर बताते हुए समझाया है—

‘जब हमारी चित्तवृत्ति साक्षात् ब्रह्ममय हो जाती है तब चैतन्य या ज्ञानका उद्बोध होता है। उस समय हमारी चित्तवृत्ति (मनकी सब क्रियाएँ) उसी ब्रह्ममे लीन होकर लुप्त हो जाती हैं और केवल चैतन्य (परमात्मा) ही रह जाता है। यह तो ब्रह्मानन्दकी अवस्था होती है। इसी प्रकार जब हम काव्य पढ़ते या नाटक देखते हैं तब हमारी चित्तवृत्ति सहसा स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और सञ्चारीके रूपमे बदल जाती है और इसीसे हमे काव्यमे एक प्रकारका आनन्द मिलता है। यही काव्यानन्द है। ब्रह्मानन्द और काव्यानन्द दोनोमे ही चित्तवृत्तिका परिणमन (ब्रह्मानन्दके समय ब्रह्मरूपमे और काव्यानन्दके समय स्थायी भाव, विभाव आदिके रूपमे) होता है अतः काव्यानन्द भी ब्रह्मानन्दका सहोदर है।’ अतः जिन महापुरुषोने परात्पर आनन्दका निरूपण किया वे काव्यानन्दको कैसे अछूता छोड़ सकते थे।

काव्यानन्द क्या है ?

यह तो स्पष्ट है कि काव्यके पढ़नेसे, सुननेसे और देखनेसे एक विशेष प्रकारका विचित्र आनन्द मिलता है। किन्तु ‘यह आनन्द देनेकी शक्ति काव्यके शब्दमें है या उसके अर्थमें है या उसके प्रस्तुत करनेके ढङ्गमें है’ इसपर हमारे यहाँके काव्याचार्योंने अनेक प्रकारसे विचार किया और उन विचारोंके अनुसार अनेक सिद्धान्त चले, जिनके

आधारपर हमारे यहाँ काव्योका परीक्षण होता रहा। अतः उनके विवेचनको इस दृष्टिसे हम 'भारतीय समीक्षा-सम्प्रदाय' कह सकते हैं।

काव्यका तत्त्व

हमारे यहाँ आचार्योंने यह माना है कि 'काव्यमे शब्द और अर्थका ही सन्निवेश होता है अतः काव्यका परम तत्त्व या काव्यका आत्मा इन्हीं दोमेसे किसी एक या दोनोंको होना चाहिए।' इसी विवादके कारण अनेक सम्प्रदाय उदित हुए। 'अलङ्कार-सर्वस्व'पर टीका लिखनेवाले समुद्रबन्धनने भी कहा है कि 'विशिष्ट शब्द और अर्थोंके मिलनेसे ही काव्यकी सृष्टि होती है। इन शब्दों और अर्थोंमें तीन प्रकारसे ही विशेषता आ सकती है—१. धर्म (विशेषता) से, २. व्यापार (क्रिया) से और ३. व्यग्य (निशिष्टार्थ) से।' इसकी व्याख्या करते हुए उसने कहा है कि 'धर्म दो प्रकारके होते हैं—१ नित्य (सदा रहनेवाले) और २ अनित्य (सदा न रहनेवाले)। काव्यमे नित्य धर्म ही अधिक आवश्यक होता है, अनित्य धर्म नहीं। अलङ्कार आदि है काव्यके अनित्य धर्म और गुण है काव्यके नित्य धर्म।' इस दृष्टिसे धर्मके आधारपर शब्द और अर्थकी विशेषता सिद्ध करनेवाले दो सम्प्रदाय हुए—क. अलङ्कार-सम्प्रदाय और ख. गुण (रीति) सम्प्रदाय।

व्यापार (क्रिया) की दृष्टिसे शब्द और अर्थकी दो प्रकारकी विशेषताएँ होती हैं—१. वक्रोक्ति या उक्ति-वैचित्र्य, और २. भोजकत्व। आचार्य कुन्तकने वक्रोक्तिको ही काव्यका चमत्कार और प्राण माना है अतः उनके नामसे 'वक्रोक्ति-सम्प्रदाय' प्रसिद्ध हुआ। भरतने रसकी जो परिभाषा की थी उसकी व्याख्या करते हुए भट्टनायकने भोजकत्व-व्यापारकी बात उठाई इसीलिये इसे भी भरत मुनिके रस-सम्प्रदायके भीतर ही मान लेना चाहिए। भट्टनायकने वहाँ यह समझाया है कि 'विभाव, अनुभाव और सञ्चारी भावके सयोगसे रसकी निष्पत्ति इसी भोजकत्व-व्यापार (क्रिया) के कारण होती है।'।

आनन्दवर्धनने शब्द और अर्थमें व्यञ्जनाका होना ही काव्यका लक्षण माना है इसलिये उन्होने ध्वनिको ही सर्वोत्तम काव्य माना है। आनन्दवर्धनने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक'के प्रारम्भमें अपनेसे पूर्वके उन तीन मतोंका विवरण दिया है जो काव्यमें ध्वनिकी स्वतन्त्र सत्ता ही नहीं मानते। ये तीन मत हैं—१. अभाववादी, २. भक्तिवादी ३. अनिर्वचनीयतावादी।

अभाववाद

भामह, उद्भट आदि आचार्य काव्यमें ध्वनिकी सत्ता ही नहीं मानते इसलिये वे अभाववादी कहलाते हैं। इनमेंसे कुछ लोग १. गुण और अलङ्कार आदिको ही काव्यका एकमात्र साधन मानते हैं और कुछ लोग २. ध्वनिको भी अलङ्कारके भीतर ही सम्मिलित कर लेते हैं। ये समन्वयवादी ही अन्तर्भाववादी कहलाते हैं।

भक्तिवादी या लक्षणवादी

भक्तिवादी मानते हैं कि 'ध्वनि तो भक्ति या लक्षणके द्वारा ही जानी जा सकती है अतः वह लक्षणके अन्तर्गत ही आ जाती है। अतः वह स्वतन्त्र रूपसे काव्यकी विशेषता नहीं मानी जा सकती।'।

अनिर्वचनीयतावादी

अनिर्वचनीयतावादियोंका मत है कि 'ध्वनि तो अनिर्वचनीय पदार्थ है। वह केवल बुद्धिसे समझा जा सकता है, उसकी व्याख्या नहीं हो सकती।' इस ध्वनिके विरोधमें बारह मत चले जिन्हें जयरथने, 'अलङ्कार-सर्वस्व'की टीकामें इस प्रकार गिनाया है—१. तात्पर्य-शक्ति, २. अभिधा, ३. लक्षणा, ४. अनुमिति, ५. अर्थापत्ति, ६. तन्त्र, ७. समासोक्ति, ८. अलङ्कार, ९. रस-कार्य, १०. आभोग, ११. व्यापार १२. अन्तर्बाधन। इन सब बारह सिद्धान्तोंको जयरथने उन तीनों (अभाववाद, भक्तिवाद अनिर्वचनीयतावाद) के भीतर ही समाविष्ट मान लिया है। इन तीनोंका पूर्ण रूपसे खण्डन करके ही ध्वनिको विशेष रूपसे काव्यका आत्मा माना गया है (काव्यस्यात्मा ध्वनिः)।

पाँच सम्प्रदाय

समुद्रबन्धने 'अलङ्कार-सर्वस्व' की टीकामे लिखा है कि 'दो तो धर्म (अलङ्कार और गुण) की प्रधानता माननेवालोंके, दो व्यापार (उक्ति-वैचित्र्य और भोजकत्व) की प्रधानता माननेवालोंके तथा एक प्रकारके व्यञ्जनाको प्रधान माननेवालोंका, कुल मिलाकर पाँच सम्प्रदाय चले— अलङ्कार-सम्प्रदाय, उद्भट आदिका, २. गुण (रीति) सम्प्रदाय, वामनका, ३. वक्रोक्ति-सम्प्रदाय, वक्रोक्ति-जीवितकार कुन्तकका, ४. भोजकत्व-सम्प्रदाय, भट्टनायकका और ५. ध्वनि-सम्प्रदाय, आनन्द-वर्धनका । इनमेसे भोजकत्व सम्प्रदाय तो भरतके रस-सम्प्रदायके अन्तर्गत ही आ जाता है अतः उसे तो रस सम्प्रदाय ही मान लेना चाहिए । इन पाँचके अतिरिक्त एक और सम्प्रदाय है जेमेन्द्रके औचित्यका, जो औचित्यको ही काव्यका आनन्द-स्रोत मानता है ।

इन्हे यदि हम क्रमसे रक्खें तो ये छह भारतीय समीक्षा-सम्प्रदाय इस प्रकार होंगे—१. भरतका रस-सम्प्रदाय, २., भामह, उद्भट तथा रुद्रटका अलङ्कार-सम्प्रदाय, ३, दण्डी तथा वामनका रीति-सम्प्रदाय, ४. कुन्तकका वक्रोक्ति-सम्प्रदाय, ५. आनन्दवर्धनका ध्वनि-सम्प्रदाय और ६. जेमेन्द्रका औचित्य-सम्प्रदाय ।

शब्द और अर्थ

यद्यपि अङ्ग-सञ्चालन और सङ्केतसे भी हम अपने मनकी बात प्रकट कर सकते हैं पर वाणीके द्वारा जितनी स्पष्टता और विशदतासे भाव व्यक्त हो सकता है उतना सङ्केत या अङ्ग-सञ्चालनसे नहीं । अतः किसी भी प्रकारकी सोद्देश्य बातचीतमें जितने शब्दोंका प्रयोग होगा उन सबका अर्थ होना आवश्यक है । इसीलिये शब्द और अर्थका नित्य या शाश्वत सम्बन्ध माना जाता है । इस अर्थको समाज एक बार निश्चय कर लेता है, तदनन्तर वह प्रयोगसे सिद्ध होता जाता है । शब्द और अर्थके बिना सवाद भी असम्भव है । इसीलिये शब्द और

अर्थका ठीक प्रयोग समझ लेना चाहिए । प्रायः सभी आचार्योंने काव्यकी परिभाषामे शब्द और अर्थको ही महत्त्व दिया है अतः शब्द और अर्थकी मीमांसा कर ही लेनी चाहिए ।

पीछे कविताकी परिभाषाके प्रकरणमे हम बता आए हैं कि अधिकांश आचार्योंने शब्द और अर्थमे ही काव्यत्व माना है ।

मम्मटने अपने काव्य-प्रकाशमे तीन प्रकारके काव्य माने है—

१. उत्तम, जिसमे वाच्यार्थकी अपेक्षा व्यंग्यार्थमे अधिक चमत्कार हो [इदमुत्तममतिशयिनि व्यंग्ये वाच्याद् ध्वनिर्बुधैः कथितः ।] इसीको ध्वनि-काव्य कहते हैं । २. मध्यम, जहाँ व्यंग्यार्थमे वाच्यार्थसे कम या गौण चमत्कार हो वहाँ गुणीभूत व्यंग्य होता है । ३. अधम, जहाँ केवल वाच्यार्थमे ही चमत्कार हो, व्यंग्यार्थ कुछ भी न हो । यही अलङ्कार कहलाता है ।

काव्यमे प्रयुक्त होनेवाले शब्द तीन प्रकारके होते हैं—१. वाचक, जिसके सहारे जाने हुए अर्थको वाच्यार्थ कहते हैं और जिस शक्तिसे यह अर्थ जाना जाता है उसे अभिधा शक्ति कहते हैं । २. लक्षक या लाक्षणिक, जिसके सहारे जाने हुए अर्थको लक्ष्यार्थ कहते हैं और जिस शक्तिसे यह लक्ष्यार्थ प्रतीत होता है उसे लक्षणा कहते हैं । ३. व्यञ्जक, जिसके सहारे जाने हुए अर्थको व्यंग्यार्थ कहते हैं और जिस शक्तिसे यह व्यंग्यार्थ जाना जाता है उसे व्यञ्जना कहते हैं ।

अभिधा शक्ति और वाचक शब्द

अभिनवभरतका सूत्र है—‘प्रत्यक्षेद्भिन्नार्थसूचको वाचकः’ अर्थात् प्रत्यक्ष इङ्गित अर्थका सूचक शब्द वाचक कहलाता है । बहुतसे शब्दोंको सुनते ही उनका एक ऐसा स्पष्ट अर्थ ज्ञात हो जाता है जिसके सम्बन्धमे किसी प्रकारका सन्देह या वितर्क नहीं होता । ऐसा प्रत्यक्ष किया हुआ अर्थ या परिचय कई कारणोंसे जैसे व्यवहार, प्रसिद्ध शब्दका सादृश्य, अप्रवाक्य, उपमान, कोष और व्याकरण आदिसे ग्रहण

किया जाता है। जैसे हम कहे कि 'लेखनी लाओ' तो हमने जिस वस्तुकी ओर सकेत करके कहा है उसका ठीक नाम पहले न जाननेवाला भी उस व्यवहारसे जान जायगा कि यह लेखनी है। इसे व्यवहार सकेत कहते हैं। जब हम सुनते हैं कि 'रामके अनुजने कसको पछाड डाला' तो हम प्रसिद्ध शब्द 'कस'के साहचर्यसे रामका अर्थ बलराम और रामके अनुजका अर्थ कृष्ण ही लगावेंगे, लक्ष्मण नहीं। कभी-कभी हम एक वस्तुको नहीं जानते हैं और उस वस्तुकी विद्यासे सम्बन्ध रखनेवाला आचार्य कहता है—'यह वीणा है, यह सितार है, यह तान पूरा है' तो हम आप्तवाक्यसे उन तीनों तारके यन्त्रोंके अलग-अलग नाम जान और मान लेते हैं। हमने बनमानुसका यही विवरण पढ़ा है कि उसके पूँछ नहीं होती, मनुष्यके समान होता है पर बन्दरोके समान पेड़ोपर कूदता और भूलता है। जन्तुशालामे पहुँचकर हम तत्काल मनुष्यके आकारवाले उस जीवको देखकर उपमानके द्वारा पहचान जाते हैं कि यही बनमानुस है। इसी प्रकार कुछ शब्द व्याकरणसे सिद्ध होते हैं जैसे भीष्मका 'गाङ्गेय' (गङ्गाका पुत्र) नाम व्याकरणसे ही जाना जा सकता है।

प्रत्येक वस्तुके धर्म या उसकी विशेषता (उपाधि) मे ही ऐसे प्रत्यक्ष सकेत रहते जिनसे अर्थ प्रकट होते हैं। इन धर्म या विशेषताओंके अनुसार वाचक शब्द चार प्रकारके हुए—१ जातिवाचक, जैसे वृत्, पशु, गौ आदि, २. गुणवाचक, जैसे 'हरा वृत्' मे 'हरा' शब्द; ३ क्रियावाचक, जैसे 'राम दौडता है' वाक्यमे रामकी क्रिया 'दौडता है' और ४ यहच्छावाचक शब्द, जैसे अपनी इच्छाके अनुसार किसीको मोहन, लक्ष्मण, भरत आदि नामसे सम्बोधित करना। कभी-कभी लोग गौ, कुत्ते या बिल्लीके भी कुछ नाम रख लेते हैं। ये सब नाम भी यहच्छावाचक शब्द होते हैं।

वाचक शब्दका जो अर्थ होता है वही वाच्यार्थ कहलाता है।

इसीको मुख्याथ और अभिवेयार्थ कहते हैं क्योंकि अभिधा शक्तिसे यह अर्थ व्यक्त होता है ।

अभिधा

‘निश्चितार्थविधायिनी शक्तिरभिधा’ अर्थात् शब्दोंके निश्चित अर्थोंके अनुसार जो अर्थ प्रकट होता है उस निश्चित अथवा मुख्य अर्थको प्रकट करनेवाली शक्तिको अभिधा शक्ति कहते हैं, जैसे ‘कुलवारीमे केलेका एक वृत्त है’ इस वाक्यका कोई अन्य अर्थ नहीं किया जा सकता क्योंकि इस वाक्यके सब शब्द अपने निश्चित या मुख्य अर्थ ही प्रकट कर रहे हैं । यहाँ ये मुख्य अर्थ शब्दोंकी अभिधा शक्तिसे प्रकट हुए हैं । इस अभिधा शक्तिसे चार प्रकारके शब्दोंके अर्थ प्रकट होते हैं—१. रूढ, २. यौगिक, ३. योगरूढ और ४. कूट ।

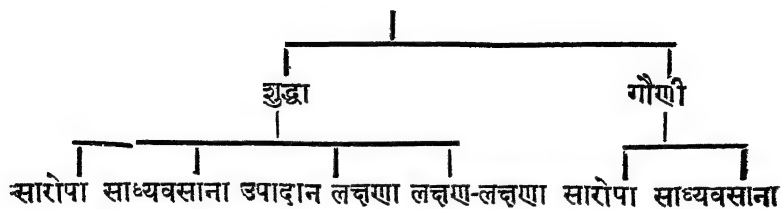
लक्षणा

‘मुख्यार्थभिन्नाभिन्नार्थसूचको लक्ष्यार्थः ।’ [मुख्य अर्थसे भिन्न किन्तु उससे कुछ सम्बद्ध अर्थको लक्ष्यार्थ कहते हैं ।] अर्थात् जब किसी शब्दका मुख्य अर्थ छोड़ दिया जाता है और किसी विशेष अर्थमें प्रयुक्त होनेसे या किसी विशेष प्रयाजनसे कोई दूसरा अर्थ लगा दिया जाता है जो उसके मुख्य अर्थसे भिन्न होनेपर भी उससे कुछ सम्बन्ध रखता हो, वहाँ जिस शक्तिसे यह दूसरा अर्थ लगाया जाता है उसे लक्षणा शक्ति कहते हैं । जैसे यदि हम कहे—‘सारा देश व्याकुल है’ तो इसमें यद्यपि देश कभी व्याकुल नहीं होता किन्तु देशवासियोंके लिए ‘देश’ कहनेकी रूढ़ि हो गई है । यहाँ ‘देश व्याकुल है’ का अर्थ हुआ—‘सारे देशवासी व्याकुल हैं ।’ अतः यहाँ रूढ़ा लक्षणा हुई ।

जहाँ किसी प्रयोजन शब्दका मुख्य अर्थ छोड़कर उसका दूसरा अर्थ लगा लिया जाता है वहाँ प्रयोजनवती लक्षणा होती है । इसके कई भेद हैं । पहले दो भेद हैं—१. शुद्धा और २. गौणी । फिर शुद्धाके

१. उपादान, २. लक्षणा, ३. सारोपा और ४. साध्यवसाना चार भेद हैं, और गौणीके दो भेद हैं १. सारोपा और २. साध्यवसाना ।

प्रयोजनवती लक्षणा



१. उपादान-शुद्धा-प्रयोजन लक्षणा वहाँ होती है जहाँ मुख्य अर्थके साथ कोई दूसरा अर्थ भी लक्षित हो और दूसरेका गुण ग्रहण किया गया हो, जैसे 'वहाँ गोली चल रही थी' । यहाँ गोलीमें चलनेका गुण नहीं, अतः यह दोष मिटानेके लिये 'मनुष्यने बन्दूकसे जो गोली छोड़ी है उस शक्तिसे गोली दूरतक आगे चलती है', इतने अर्थकी कल्पना करनी पड़ती है । साथ ही गोली चलनेकी क्रिया होती ही है यह मुख्य अर्थ भी साथ बँधा है ।

२. लक्षणा-शुद्धा-प्रयोजन-लक्षणा वहाँ होती है जहाँ मुख्य अर्थ पूरा छोड़ दिया जाता है, जैसे 'वह ज्ञानवापीपर रहता है' वाक्यका अर्थ यह है कि वह ज्ञानवापीके चारोओर बने हुए किसी भवनमें रहता है, ज्ञानवापीकूपके ऊपर नहीं ।' यहाँ मुख्य अर्थ पूरा छोड़ दिया गया है, प्रयोजन इतना ही है कि स्थान ज्ञानवापीके निकट है ।

३. सारोपा-शुद्धा-प्रयोजन-लक्षणा वहाँ होती है जहाँ केवल कुछ थोड़ी-सी समानताके कारण मुख्य अर्थ छोड़कर दूसरा अर्थ ले लिया जाता है, जैसे 'तेरे ये नेत्र क्या हैं पैने वाण हैं ।' यहाँ 'ये' शब्द नेत्रोंके लिये न आकर कटाक्षके लिये आया है । इसी सारोपालक्षणासे रूपक अलङ्कारकी उत्पत्ति होती है ।

४. साध्यावसाना शुद्धा-प्रयोजन-लक्षणा वहाँ होती है जहाँ एक शब्दकी लक्षणा शक्ति और दूसरे शब्दकी अमिधा शक्तिसे निकले अर्थमें समानता होनेपर भी दोनोंमेंसे एक अर्थात् विषय या उपमेय न दिया गया हो। कोई प्रेमी अपनी प्रेयसीसे मिलनेपर उससे कहता है 'तुमने मुझे अमृत पिला दिया'। यहाँ 'अमृत' वाचक शब्द है जिसका लक्ष्यार्थ है प्रेयसीसे मिलना किन्तु यहाँ अमृत और प्रेयसीसे मिलना एक हो गया है।

गौणी लक्षणा

जहाँ समानताके कारण लक्ष्यार्थ लिया जाता है वहाँ गौणी लक्षणा होती है। गौणका अर्थ है गुणसे सम्बन्ध रखनेवाली, जैसे 'भुजदण्ड' शब्द लीजिए। यहाँ भुज और दण्ड दोनोंमें समान रूपसे शत्रुको पीड़ित करनेकी शक्ति है अतः इस गुणके कारण 'भुजा दण्डके समान है' लक्ष्यार्थ ग्रहण किया गया।

गौणी शुद्धा लक्षणा

जहाँ किसी समान सम्बन्धके अतिरिक्त किसी दूसरे ही सम्बन्धसे दूसरा अर्थ ले लिया जाय वहाँ शुद्धा लक्षणा होती है। 'कुएँपर मेरा घर है' का अर्थ है कुएँके पास मेरा घर है। यहाँ सामीप्य-सम्बन्धसे लक्ष्यार्थ ले लिया गया है। 'मैं विष्णुकी पूजा कर रहा हूँ', का अर्थ है 'मैं विष्णुकी मूर्तिकी पूजा कर रहा हूँ।' यहाँ तादात्म्य-सम्बन्ध है क्योंकि विष्णुकी मूर्ति ही विष्णुकी स्थानापन्न मानी जाती है। 'मैंने अपने हाथसे पुस्तक लिखी है' का अर्थ है 'मैंने अपनी उँगलियोंसे लिखी है' किन्तु उँगलियोंका और हाथका अङ्गाङ्गि सम्बन्ध है इसलिये यहाँ अङ्गाङ्गिभावसे लक्ष्य अर्थ ग्रहण किया है। यदि ब्राह्मण न होनेपर भी कोई वैश्य पौरोहित्यका काम करता है तो लोग उसे पण्डितजी और पुरोहितजी कहते हैं। यहाँ पुरोहितजी और पण्डितजीका और

अर्थ है पुरोहित या ब्राह्मणका काम करनेवाला व्यक्ति । यह लक्ष्य अर्थ तात्कर्म सम्बन्धसे लिया गया है ।

उपादान लक्षणा

जब अपना निर्दिष्ट अर्थ सिद्ध करनेके लिये दूसरा अर्थ ग्रहण कर लिया जाय अर्थात् जहाँ मुख्य अर्थ न छोड़ते हुए दूसरा अर्थ खींचकर लाया जाय वहाँ उपादान लक्षणा होती है । इसीलिये इसे अजहत्स्वार्था भी कहते हैं । 'वहाँ लाठियों चल रही थीं' कइनेका अर्थ यह है कि कुछ लोग लाठियाँ ले-लेकर मारनेकी क्रियामे लाठियाँ चला रहे थे । यहाँ मुख्य अर्थ लाठी भी लिया गया है और साथ-साथ 'लाठी धारण करनेवाले पुरुष' यह लक्ष्यार्थ भी ग्रहण किया गया है ।

इसके विपरीत जहाँ वाक्यका अर्थ सिद्ध करनेके लिये मुख्य अर्थको छोड़कर दूसरा लक्ष्य अर्थ लिया जाता है वहाँ लक्षण-लक्षणा या जहत्स्वार्था लक्षणा होती है । जब हम कहते हैं 'कुँएँपर घर है' तब यहाँ कुँएँपरका मुख्य अर्थ पूर्णतः छोड़ दिया गया है और दूसरा 'कुँएँके पास' लक्ष्य अर्थ ग्रहण कर लिया गया है ।

जहाँ किसी एक वस्तुमें किसी दूसरी वस्तुका आरोप किया जाय अर्थात् अभेद सिद्ध कर दिया जाय और दोनोका स्पष्ट निर्देश कर दिया जाय वहाँ सारोपा लक्षणा होती है, जैसे किसी चापलूसको देखकर यह कहना कि 'वह कुत्ता है' । यहाँ निर्दिष्ट व्यक्तिमे कुत्तेका आरोप किया गया है और दोनोका निर्देश किया गया है क्योंकि यह आरोप इस गुणके कारण किया गया है कि जैसे कुत्ता अपने स्वामीको देखकर या किसीके हाथमे भोज्य पदार्थ देखकर पूँछ हिलाने लगता है वैसे ही वह व्यक्ति भी जिससे स्वार्थ निकलता है उसकी चादुकारी करता है । इसलिये यह सारोपा-गौणी-लक्षणा है ।

सारोपा-शुद्धा-उपादान-लक्षणा वहाँ होती है जहाँ धार्य-धारक होता है । जैसे 'वह लाल पगडी चली आ रही है' इसका अर्थ है 'लाल

पगडी पहने हुए सिपाही चला आ रहा है।' यहाँ 'वह' का अर्थ 'पगडी धारण करनेवाला पुरुष' है। इस लक्ष्य अर्थके साथ मुख्य अर्थ पगडी भी लगी हुई है और धार्य-धारक सम्बन्ध भी है।

सारोपा-शुद्धा-लक्षण-लक्षणामे मुख्य अर्थ छोड़ दिया जाता है किन्तु एक वस्तुका दूसरेमें आरोप होता है, जैसे मालवीयजी भारतीय-संस्कृतिके प्राण है' यहाँ मालवीयजी आरोप्य विषय है और प्राण आरोप्यमाण है। यहाँ मालवीयजी व्यक्तिका अर्थ पूर्णतः छोड़ दिया गया है और यह सिद्ध किया गया है कि अन्य सब व्यक्तियोंकी अपेक्षा मालवीयजी भारतीय संस्कृतिका अधिक कल्याण करनेवाले है।

जहाँ केवल आरोप्यमाण अर्थात् जिस वस्तुका आरोप किया जाय उसीका वर्णन हो और जिसमें आरोप किया जाय उसका वर्णन न हो वहाँ साध्यवसाना लक्षणा होती है, जैसे किसीके यह पूछनेपर कि 'आप अमुकको जानते हैं' वह उत्तर दे—'कुत्तेकी बात मुझसे न करो'। यहाँ साध्यवसाना गौणी लक्षणा है क्योंकि यहाँ केवल आरोप्यमाणका कथन है, जिसका अर्थ यह है कि वह कुत्तेके समान अपने स्वार्थके लिये दूसरोकी चापलूसी करता है, ऐसे चापलूसीकी बात मुझसे न करो। यहाँ आरोप्यमाण 'कुत्ते' का तो कथन है किन्तु आरोप्यके विषयका अर्थात् उस व्यक्तिका कथन नहीं है अतः यहाँ साध्यवसाना गौणी लक्षणा है।

इसी प्रकार 'लाल पगडी चली आ रही है' कहनेमें 'वह' शब्दका प्रयोग नहीं किया गया है केवल आरोप्यमाण पगडीका ही कथन है, अतः यहाँ साध्यवसाना है। इसी प्रकार यदि मालवीयजीको देखकर कोई कहे—'हे भारतीय संस्कृतिके प्राण! आपकी जय हो।' तो इसमें मालवीयजीका कहीं नाम नहीं आया है किन्तु आरोप्यमाण वस्तुका कथन है अतः साध्यवसाना-शुद्धा-लक्षण-लक्षणा है।

'ऊपर प्रयोजनवती लक्षणाके छहो भेदोंमें जो लक्षण दिए गए हैं उनमें जो प्रयोजन बताया गया है वह व्यंग्यार्थसे सिद्ध होता है,

वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थसे नहीं। व्यंग्यार्थ गूढ और अगूढ भेदसे दो प्रकारका होता है, अतः ऊपर बताया हुआ प्रयोजनवती लक्षणाके छहो भेदोमे गूढ-व्यंग्या और अगूढ-व्यंग्या दोनों प्रकारकी लक्षणाएँ होती है।

जहाँ व्यंग्य अर्थ इतना गूढ होता है कि उसे केवल काव्य-प्रमज्ञ ही समझ पावें वहीं गूढ-व्यंग्या लक्षणा होती है और जहाँ व्यंग्य अर्थ सुबोध और सबकी समझमे आ सके वहाँ अगूढ व्यंग्या लक्षणा हाती है। नाटकमे केवल अगूढ-व्यंग्या लक्षणाका ही प्रयोग होना चाहिए क्योंकि वहाँ सभी श्रेणीके ऐसे दर्शक भी होते हैं जिनका भाषा-ज्ञान अथवा साहित्य-ज्ञान अपरिपक्व होता है। इसीलिये नाटकमे भूलकर भी गूढ-व्यंग्या लक्षणाका प्रयोग न करके अगूढ-व्यंग्यका ही प्रयोग करना चाहिए।

साहित्यदर्पणमे विश्वनाथ कविराजने गौणी लक्षणाके भी उपादान और लक्षण-लक्षणा दो भेद मान लिए हैं। इस प्रकार गौणीके चार और शुद्धके चार मिलाकर आठ भेद जब गूढ-व्यंग्य और अगूढ-व्यंग्य होते हैं तो इन सोलहके भी पदगत लक्षणा और वाक्यगत लक्षणाके भेदसे बत्तीस और इन बत्तीसके भी धर्मगत और वर्मगत भेदसे प्रयोजनवती लक्षणाके चौसठ भेद हो जाते हैं। रूढा लक्षणाके भी साहित्यदर्पणमे शुद्धा और गौणी दो भेद किए गए हैं और इन दोनोंके भी उपादान और लक्षण लक्षणाके भेदसे चार रूप माने गए हैं। इस प्रकार रूढा और प्रयोजनवती लक्षणाके अस्सी भेदतक बना लिए गए हैं।

व्यञ्जना

आचार्योंने व्यञ्जनाकी परिभाषा बताते हुए कहा है कि जहाँ अभिधा और लक्षणा शक्तियाँ अर्थ न प्रकट कर पावें और उनके अतिरिक्त किसी तीसरी शक्तिसे अर्थका बोध हो उस शक्तिको व्यञ्जना कहते हैं। उसके द्वारा जो अर्थ निकलता हो उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं

और जिस शब्दसे यह व्यंग्य अर्थ निकलता हो उसे व्यञ्जक कहते हैं। व्यंग्य अर्थको ध्वन्यर्थ, सूच्यर्थ, आक्षेपार्थ, प्रतीयमान आदि भी कहते हैं। व्यञ्जना दो प्रकारकी मानी गई है—शाब्दी और आर्थी। शाब्दी व्यञ्जना दो प्रकारकी होती है—अभिधामूला और लक्षणांमूला। यह सयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ, प्रकरण, लिङ्ग, अन्य-सन्निधि, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, व्यक्ति और स्वरके अनुसार चौदह प्रकारकी होती है अर्थात् जहाँ अनेक अर्थवाले शब्द उपयुक्त चौदह कारणोंसे प्रभावित होकर जिस शक्तिके द्वारा व्यंग्य अर्थ ध्वनित करते हैं उसे अभिधामूला व्यञ्जना कहते हैं।

लक्षणांमूला शाब्दी व्यञ्जना वहाँ होती है जहाँ किसी प्रयोजनके लिये जब लाक्षणिक शब्दका प्रयोग किया जाय तब उस प्रयोजनकी प्रतीति हो। काव्य-प्रकाशके अनुसार इसके बारह और साहित्य-दर्पणके अनुसार चौसठ भेद होते हैं।

अर्थी-व्यञ्जनाके वक्तृ, बोद्धव्य, काकु, वाक्य, वाच्य, अन्य-सन्निधि, प्रस्ताव, देश, काल और चेष्टा-वैशिष्ट्यके अनुसार दस भेद होते हैं और इनके भी वाक्य-सम्भवा, लक्षणा-सम्भवा और व्यंग्य-सम्भवाके भेदसे तीन प्रकार होते हैं। किन्तु व्यञ्जनाका काम वास्तवमे यही है कि वह वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थसे भिन्न कोई तीसरा अर्थ ध्वनित करे। यदि कोई कहे कि 'तुमने आकाश क्यों सिरपर उठा रक्खा है' तो वह यही पूछना चाहता है कि 'तुम कोलाहल क्यों मचा रहे हो' किन्तु 'आकाशको सिरपर उठाने' इस इष्ट-अर्थकी प्रतीति शब्दोंके वाच्यार्थ या लक्ष्यार्थसे नहीं होती।

तात्पर्याख्या-वृत्ति

कुछ आचार्योंका मत है कि 'वाक्यके भिन्न-भिन्न पदोंके अर्थोंका परस्पर सम्बन्ध समझानेवाली शक्तिको तात्पर्याख्या-वृत्ति कहते हैं।' यद्यपि यह वृत्ति सर्वमान्य नहीं है किन्तु मम्मट आदिने अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जनाके साथ इस तात्पर्याख्या-वृत्तिको भी माना है। इनका मत

है कि 'योग्यता, आकाङ्क्षा और आसक्तिके होनेपर ही 'वाक्य' बनता है।' तात्पर्याख्या वृत्तिवाले मानते हैं कि 'शब्दसे अर्थ नहीं निकलता, वाक्यसे निकलता है। अभिधा तो केवल वाक्यके अन्तर्गत पृथक्-पृथक् शब्दोंका अर्थात् सम्बन्ध-रहित शब्दोंका अर्थ बताती है किन्तु उन शब्दोंके जोड़नेसे जो वाक्य बनता है उसका अर्थ तात्पर्याख्या-वृत्तिसे ही जाना जा सकता है। इस वृत्तिसे जो अर्थ निकलता है उसे तात्पर्यार्थ कहते हैं और यह तात्पर्यार्थ निकलता है वाक्यमेसे ही।' इस विचारका प्रतिपादन करनेवाले मीमांसक अभिहितान्वयवादी कहलाते हैं।

८

रस-सम्प्रदाय

राजशेखरने काव्य-मीमांसामे बताया है कि 'ब्रह्माके कहनेसे नन्दिकेश्वरने सर्वप्रथम रसका निरूपण किया था।' नन्दिकेश्वरने कहा है कि नाटकमे 'अप ब्रह्मपरानन्दादिदमभ्यधिक मतम्' अर्थात् नाटकका आनन्द परमानन्दसे भी बढ़कर है।' यह आनन्द ही रस है।

रसकी परिभाषा और व्याख्या

रसका सर्वप्रथम विस्तृत विवेचन भरतके नाट्य-शास्त्रमे हुआ है। उन्होंने बताया है कि 'नाटकका साध्य रस है।' रसकी परिभाषा बताते हुए उन्होंने कहा है—'विभावानुभावव्यभिचारिसयोगाद्रसनिष्पत्तिः।' [विभाव (आलम्बन और उद्दीपन), अनुभाव (आङ्गिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य भाव-प्रदर्शन) और सञ्चारी भावके सयोगसे रसकी निष्पत्ति होती है।] अरस्तूने काव्यके सब रूपोंमे नाटकको ही सर्वश्रेष्ठ माना है और भारतीय पण्डितोंने भी 'काव्येषु नाटकं स्म्यम्' (काव्योंमे नाटक ही सबसे सुन्दर) बताया है। इसलिये नाटकके आनन्दको भी उन्होंने नाट्य-रस कहा है।

नाट्यरस

भरतने अपने उपर्यङ्कित सूत्रकी विस्तारसे व्याख्या करते हुए छोटे अध्यायमे कहा है—‘न हि रसादृते कश्चिदर्थं प्रवर्त्तते’ (रसके अतिरिक्त कोई दूसरा अर्थ ही नहीं निकलता), अर्थात् जितने भी अर्थ हैं वे सभी रसमय होते हैं। वास्तवमे यही रस सिद्धान्त है। रसकी व्याख्या करते हुए दृष्टान्त देकर भरतने समझाया है कि ‘जैसे अनेक प्रकारके द्रव्य, औषधि, व्यञ्जन आदिके संयोगसे रसकी निष्पत्ति होती है और जैसे गुड आदि मधुर, अम्ल, लवण, तिक्त, कटु, कषायके सम्मिश्रणसे विलक्षण प्रकारके रस बनते हैं, उसी प्रकार स्थायी भाव भी अनेक भावोमे पड़कर रस बन जाते हैं। रस क्या पदार्थ है ? उत्तर है—‘स्वादृष्ट पदार्थ है।’ इसका स्वाद कैसे लिया जाता है ? उत्तर है—जैसे अनेक व्यञ्जनोंसे सिद्ध किए हुए अन्नको भक्षण करते हुए सुमनस पुरुष रसोका आस्वादन करते हैं और हर्ष आदिका अनुभव करते हैं, वैसे ही अनेक प्रकारके वाचिक, आङ्गिक और सात्त्विक अभिनयोंके प्रभावसे व्यक्त होनेवाले स्थायी भावोंका सुमनस प्रेक्षक आस्वादन करते हैं अर्थात् हर्ष आदिका अनुभव करते हैं। इसीलिये हमने इनको नाट्य रस कहा है।’

इसी प्रसङ्गमे भरतने अरस्तूके भावोंकी अभिनिर्वृत्तिकी भी व्याख्या की है और कहा है—‘क्या रसोसे भावोंकी या भावोसे रसोंकी अभिनिर्वृत्ति (सिद्धि) होती है ?’ कुछ लोगोका मत है कि ‘परस्पर सम्बन्ध होनेसे इनकी अभिनिष्पत्ति होती है। किन्तु यह बात नहीं है क्योंकि भावोसे रसोकी अभिनिर्वृत्ति (सिद्धि) तो दिखाई देती है किन्तु रसोसे भावोंकी अभिनिर्वृत्ति नहीं दिखाई देती।’

इतनी स्पष्ट व्याख्या हो चुकनेपर भी इस विषयपर यह वाद-विवाद हुआ कि ‘भरतने अपनी परिभाषामे ‘संयोग’ और ‘निष्पत्ति’ शब्दोंका जो प्रयोग किया है उनका वास्तविक अर्थ क्या है।’ इस बातको लेकर चार मत बड़े प्रसिद्ध हैं—१. भट्ट लोल्लटका उत्पत्तिवाद, २. भट्ट

शङ्कुका अनुमानवाद, ३. भट्ट नायकका भुक्तिवाद और ४. अभिनवगुप्तका अभिव्यक्तिवाद। इन चारों शास्त्रार्थोंमें यह विचार किया गया कि 'रस उत्पन्न होता है, या उसका अनुमान होता है, या वह भोगा जाता है, या उसका अभिव्यञ्जन या प्रकटीकरण-मात्र होता है और यह रस भी कथाके मूल नायक या पात्रोंमें ही होता है या अभिनेतामें होता है या दर्शकमें ?'

भट्ट लोल्लट्टका उत्पत्तिवाद या आरोपवाद

भट्ट लोल्लट्टका मत है कि 'रस तो मुख्य रूपसे नाटकीय कथाके मूल नायकमें ही होता है और रसका सम्बन्ध उसीसे है। अर्थात् नाटककी कथामें सीताजीका साक्षात्कार होनेपर रामके हृदयमें जो स्नेह विशिष्ट परिस्थितियोंमें अङ्कुरित होकर उन्हें सीताजीमें अनुरक्त कर देता है वही वास्तविक रस है। जब कुशल अभिनेता रामका अभिनय करने लगता है तब उसके अभिनय-कौशलका ऐसा प्रभाव दर्शकपर पड़ता है कि वह रामका अभिनय करनेवाले अभिनेतामें रामका आरोप कर देता है अर्थात् दर्शक उस अभिनेता (अनुकरण करनेवाले अनुकर्ता) को ही राम (अनुकार्य अर्थात् जिसका अनुकरण किया जाय) समझ लेता है। वास्तवमें विभावो १. आलम्बन अर्थात् रामके हृदयका रति भाव (स्थायी), सीताजी और २. उद्दीपन पुष्पवाटिकाके सहारे (आलम्बित होकर) जागकर (उद्दीप्त होकर), अनुभावो (स्वेद, रोमाञ्च, कम्प आदि) से प्रतीत होकर और सञ्चारी भाव (हर्ष, औत्सुक्य आदि) से पुष्ट होकर रस बनता है। यह रस राममें ही उत्पन्न होता है किन्तु अभिनेता भी रामका ऐसा सच्चा अनुकरण करता है कि दर्शक उसीको राम समझ लेते हैं और उसके अभिनय-कौशलसे प्रभावित होकर आनन्द लेते हैं अर्थात् सामाजिक या दर्शकको जो आनन्द मिलता है वह अभिनेतामें रामकी समानता पा जानेसे ही मिलता है (नटें तु तुल्यरूपतानुसन्धानवशात् आरोप्यमाणः सामाजिकानां चमत्कारहेतुः ।) अतः दर्शकको रसकी प्रतीति अभिनेतामें

रामका आरोप करनेसे हुई। इसी आरोपके सिद्धान्तके कारण भट्ट लोल्लट्टका मत आरोपवाद कहलाता है।

इनके मतानुसार 'सयोग' का अर्थ है सम्बन्ध। यह सम्बन्ध तीन प्रकारका होता है—१. उत्पाद्योत्पादक भाव, २. गम्य-गमक भाव, ३. पोष्य-पोषक भाव, अर्थात् विभाव, अनुभाव, सञ्चारीके संयोग (सम्बन्ध) से रसकी निष्पत्ति (उत्पत्ति) होती तो है किन्तु ये तीनों तीन प्रकारके संयोग (सम्बन्ध) से रस उत्पन्न करते हैं—१. विभावके द्वारा रस उत्पन्न किया जाता है इसलिये विभाव (आलम्बन और उद्दीपन) उत्पादक हुए और रस उत्पाद्य। २. अनुभावोके द्वारा रसकी अभिव्यक्ति या प्रतीति होती है इसलिये अनुभाव हुआ गमक (प्रतीति करानेवाला) और रस हुआ गम्य (प्रतीत होनेवाला)। ३. सञ्चारी भावसे रसकी पुष्टि होती है इसलिये वे सब रसके पोषक हैं और रस पोष्य है। इसके अनुसार 'निष्पत्ति' के तीन अर्थ हुए—१. उत्पत्ति, २. अभिव्यक्ति या प्रतीति, ३. पुष्टि। इसीलिये भरतने जो संयोग कहा है वह संयोग एक प्रकारका न होकर उपर्युक्त तीन प्रकारका होता है। इसी संयोगसे भरतने रसकी निष्पत्ति बताई है जिसका तात्पर्य है रसकी उत्पत्ति।

उपर्युक्त विवरणसे यह सिद्ध होता है कि—१. भट्ट लोल्लट्टने नाटकके नायकमे ही रसका उत्पन्न होना और अभिनेतामे उस रसकी प्रतीति होना माना है, अर्थात् वे इस बातकी चर्चा ही नहीं करते कि दर्शकका रससे या नाटकसे क्या सम्बन्ध है? दर्शक क्यों नाटकमे जाता है और क्यों देखता है? पहला प्रश्न तो यह है कि यदि नाटकमे किसी प्रकारका आनन्द नहीं है तो दर्शक नाटक देखने जावे ही क्यों है? फिर दूसरी कठिनाई यह है कि राम या सीता या अन्य ऐतिहासिक पात्र न जाने किस युगमे हुए, न जाने किस परिस्थितिमें उन्होंने किन आचरणोंपर, किस प्रकारके भाव व्यक्त किए। अब यदि उनमें रसकी उत्पत्ति मानें भी, तो उसका प्रमाण हमारे पास क्या है?

तीसरी बात यह है कि विभिन्न कवियोंने एक ही कथाको विभिन्न रूपसे वर्णित किया है। ऐसी स्थितिमें नायकके मनमें क्या मुख्य रस उत्पन्न हुआ होगा यह कैसे निर्णय किया जाय। चौथी सबसे प्रमुख बात तो यह है कि बहुतसे नाटकोकी कथा तो पूर्णतः कल्पित होती है। ऐसी स्थितिमें क्या रसकी उत्पत्ति ही नहीं होती? कल्पित कथामें रस किसमें माना जाय?

भट्ट लोल्लट्टने यह भी कहा है कि 'अभिनय करनेवाले अभिनेताओंको भी रसकी प्रतीति होती है अर्थात् उनमें भी मूल पात्रोंका अनुकरण करनेके कारण रसकी उत्पत्ति होती है।' यदि अभिनेताओंमें रसकी उत्पत्ति हुआ करती तो केवल अभिनेता ही नाटक किया करते और वे ही रस लिया करते। दर्शकोंकी क्या आवश्यकता रह जाती? और दर्शक उनके आनन्दके साक्षी-मात्र बनकर क्यों जाते? भरतने अपने नाट्य-शास्त्रके इक्कीसवें अध्यायमें कहा है—

यस्मात्स्वभाव सहस्य साङ्गोपाङ्गगतिक्रमैः ।

अभिनीयते गम्यते च तस्माद् वै नाटकं स्मृतम् ॥

[क्योंकि इसमें अङ्गो, उपाङ्गो और गतियोंके क्रमसे व्यवस्थित करके स्वभावका अभिनय किया जाता है और यह भाव दर्शकोतक पहुँचाया जाता है, इसीलिये यह नाटक कहलाता है।] तात्पर्य यह है कि अभिनयके द्वारा नाटकका भाव दर्शकोतक पहुँचाया जाता है अर्थात् उसका विशेष रस या प्रभाव केवल दर्शकोंके लिये होता है जिसका उपभोग या आनन्द दर्शक लेते हैं। भरतने जहाँ नाटककी परिभाषा दी है वहाँ भी उन्होंने स्पष्ट रूपसे कहा है—

मृदुललितपदार्थं गूढशब्दार्थहीनं ।

बुधजनसुखयोग्यं बुद्धिमन्तुत्तयोग्यम् ॥

बहुरसकृतमार्गं सन्धिसन्धानयुक्तम् ।

• भवति जगति योग्यं नाटकं प्रेक्षकायाम् ॥

[जिसमें कोमल ललित पद और अर्थ हो, गूढ़ शब्दार्थ न हो, जो विद्वानोंको सुख देने योग्य हो, बुद्धिमान जिसे खेल सकें, जिसमें बहुतसे रसोंके प्रवाहके लिये अवकाश हो और सब नाट्य-सन्धियों ठीकसे बँधी हुई हो, इस प्रकारका नाटक प्रेक्षकोंके लिये ससारमें श्रेष्ठ समझा जाता है ।]

इस श्लोकमें 'बहुरसकृतमार्ग' शब्द अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है जिसका तात्पर्य यह है कि नाटकमें प्रेक्षकोंके लिये अनेक रसोंके मार्ग बनते हैं । इतनी स्पष्ट व्याख्या होनेपर भी भट्ट लोल्लट्ठको जो जो भ्रम हुआ उसके चार कारण हैं—१. भट्ट लोल्लट्ठ कोरे दार्शनिक थे, २. भट्ट लोल्लट्ठने कभी नाटक नहीं देखा, ३. आदिसे अन्ततक नाट्यशास्त्र नहीं पढ़ा और ४. नाटकका आनन्द क्या वस्तु है इसका ठीक-ठीक अनुभव नहीं किया । इसी कारण अन्य आचार्योंने इस मतको अमान्य समझा ।

शंकुकका अनुमितिवाद या अनुमानवाद

शंकुकका मत है कि 'रस केवल अनुमानका विषय है वास्तविक नहीं । जब रङ्गमञ्चपर कोई अत्यन्त अभिनय-कुशल तथा काव्य-नाटकमें रुचि रखनेवाला अभिनेता नाटकके नायको तथा पात्रोंका अभिनय अत्यन्त स्वाभाविकता, प्रभावशीलता तथा रोचकतासे करता है तब उसे देखकर दर्शक आनन्दमग्न हो जाते हैं और वे उस नटको ही वास्तविक (राम या सीता) समझने लगते हैं । जैसे किसी चित्रमें बने हुए घोड़ेको देखकर उसे लोग घोड़ा ही मान लेते हैं वैसे ही रामको भूमिका ग्रहण करनेवाले नटको भी लोग इस चित्र-तुरग-न्यायसे राम ही मान लेते हैं । इसलिये जो रस वस्तुतः राममें उत्पन्न होता है उसीका अनुमान अभिनय-कुशल नटमें भी कर लिया जाता है और दर्शक-मण्डली भी इसी अनुमानके बलपर रस ग्रहण करती तथा आनन्दित होती है । अतः भरतके सूत्रमें 'सयोगात्' शब्दका अर्थ हुआ 'अनुमानसे' (अनुमानात्) और 'निष्पत्ति'का अर्थ हुआ 'अनुमिति' (किसी कारणके आधारपर उत्पन्न हुआ ज्ञान), अर्थात् विभाव, अनुभाव और सञ्चारीके अनुमानसे

रसकी अनुमिति होती है। किन्तु यह अनुमान न्यायशास्त्रके अनुमान-प्रमाणसे भिन्न होता है क्योंकि यद्यपि न्यायवालोका अनुमान वास्तविकताका उद्घाटन करता है, जैसे 'जहाँ धुआँ है वहाँ अग्नि भी होगी' किन्तु यह सब अनुमान रूखा और नीरस होता है, इसका अनुमान उससे पूर्णतः भिन्न आनन्दप्रद होता है।'

इस प्रकार शकुनने माना है कि १. अनुकरण करनेवाले नटमें दर्शकगण रसके अस्तित्वका अनुमान करते हैं और इसी अनुमानके कारण अनुमान करनेवाले दर्शकको भी आनन्द मिलता है।' अतः शकुन मानते हैं कि 'अभिनेताको राम मानकर उनकी रतिका अनुमान ही रस बन जाता है। अतः रसका वास्तविक आधार अनुमान है।'

भट्ट तौत

अभिनवगुप्तके गुरु भट्ट तौतने शकुनके अनुमानवादका बड़ा खण्डन किया और कहा कि 'अनुमानके आधारपर रस-निष्पत्तिका कभी विचार ही नहीं हो सकता क्योंकि अनुमान तो हेतुकी विशुद्धिपर आश्रित होता है अर्थात् अनुमानके लिये स्वयं कोई कारण चाहिए किन्तु रसकी उत्पत्तिके लिये कारण होते हुए भी शास्त्रीय दृष्टिसे अनुमानका कोई अस्तित्व नहीं होता। इस मतकी सबसे बड़ी त्रुटि यह है कि अनुमान कभी आनन्ददायक नहीं हो सकता क्योंकि मनमोदकतेँ नहीं भूख बुझानी।' चित्रमें घोड़ा देखकर और उसे घोड़ा मानकर भी आप उसपर चढ़कर जा नहीं सकते, मोदकका चित्र देखकर आपको उसका स्वाद नहीं आ सकता अतः कल्पनासे आनन्द नहीं मिल सकता।' यद्यपि इस मतमें भी यह बात मानी गई है कि दर्शकके हृदयमें भी अनुमानके बलपर आनन्द प्राप्त होता है किन्तु यह सिद्धान्त ही पूर्णतः निराधार है क्योंकि रङ्गमञ्चपर जिस विभाव (आलम्बन), अनुभाव और सञ्चारी भाषका प्रदर्शन होता है और जिससे रसका अनुमान दर्शक-द्वारा होनेकी बात कही गई है, वह तो नटमें ही रहता है, अतः दर्शकको भले ही अनुमानसे थोड़ा-बहुत आनन्द मिल जाता हो किन्तु

वह उस कोटिका आनन्द कभी नहीं हो सकता जो साक्षात् रसानुभूतिके समय होता है। स्वादिष्ट भोजनको दूरसे देखकर मुँहमे पानी तो आ सकता है किन्तु वह इसी बातका व्यञ्जक है कि उसके आस्वादनके लिये अत्यन्त तीव्र उत्कण्ठा है, वह आस्वादनका आनन्द नहीं है।

भट्ट तौतके इस खण्डनके अतिरिक्त भी यह स्पष्ट है कि आनन्द कभी अनुमानमे नहीं होता, वह तो प्रत्यक्ष अनुभूतिमे ही होता है और उसी समय होता है जब कि हमारी इन्द्रियाँ मनके सयोगसे उस आनन्दसे भागी बनें। किन्तु नाटकमे तो दर्शककी समस्त इन्द्रियाँ मनके साथ इतनी रम जाती है कि वे अभिनेताओंकी गति-विधि, गीत, दृश्य आदि सबमे पूर्णतः तन्मय हो जाती है। ऐसी स्थितिमे उसे अनुमान करनेका अवसर कहाँ मिलता है। अनुमानके लिये तो ऐसी अनिश्चित वस्तु चाहिए जिसके सहारे वह निश्चितता अनुमान कर सके। किन्तु नाटकमे तो प्रत्येक अभिनेता सजीव मूल नायक या पात्र ही समझ लिया जाता है और वह जितना भी कुछ आचरण करता है उस आचरणसे दर्शक आनन्द लेता चलता है। अतः अनुमानसे रस कभी उत्पन्न नहीं होता।

भट्ट नायकका भुक्तिवाद

भट्ट नायकने ही रसकी मीमांसा करते हुए दर्शकका महत्त्व सिद्ध किया है। ये न तो लोल्लटकी भाँति रसको उत्पन्न हुआ मानते हैं, न उसकी प्रतीति मानते हैं और न उसको व्यक्त या प्रकट हुआ मानते हैं। इनका सिद्धान्त है कि 'काव्यमे तीन प्रकारकी क्रियाएँ होती हैं— १. अभिधा क्रिया, जिसके द्वारा नाटकके शब्दोंका अर्थ जाना जाता है। २. भावकत्व-क्रिया, या साधारणीकरणकी क्रिया, जिस भावना (बार-बार चिन्तन) के द्वारा हम नाटकके पात्रों या नायक आदिको विशिष्ट व्यक्ति (राम, सीता आदि) न समझकर उन्हें अपने ही जैसा साधारण पुरुष और स्त्री समझ लेते हैं। इस क्रियासे नाटककी ~~कथा~~ के व्यक्तियोंका ऐतिहासिक तथा व्यक्तिगत स्वरूप हट जाता है

और वे सामान्य पुरुष और स्त्री समझ लिए जाते हैं, अर्थात् अभिज्ञान शाकुन्तल नाटकके दुष्यन्त-शकुन्तलाके प्रेमको दुष्यन्त-शकुन्तलाका प्रेम-व्यापार न समझकर सामान्य पुरुष-स्त्रीका प्रेम व्यापार समझ लेते हैं। जिस शक्तिके द्वारा यह कार्य अर्थात् विशेषको साधारण समझ लेनेकी क्रिया होती है, उसीको भावकत्व क्रिया या भावकत्व-व्यापार कहते हैं। इस क्रियासे दर्शक सहसा दुष्यन्त शकुन्तलाके प्रेम-व्यापारको सबका व्यापार, अर्थात् अपना भी व्यापार मान बैठता। भावनाकी यही क्रिया 'साधारणीकरण' कहलाती है। ३. भोजकत्व क्रिया, जिसके द्वारा दर्शक नाटकके रसका भोग करता या आनन्द लेता है। इसी भोग करनेके अवसरपर उसके हृदयमे सब प्रकारके राजस और तामस भाव अर्थात् ससार-भरके अन्य सम्बन्धोंके सब भाव दबकर पूर्णरूपसे शुद्ध अकेला सात्त्विक भाव उत्पन्न होता है जिसके प्रकट होते ही प्रकाश रूपसे आनन्दका ज्ञान अर्थात् आत्मानन्दमे वह तल्लीनता प्राप्त होती है जिसके द्वारा रसका अनुभव होता है। यही रस-भोग करनेकी अवस्था है।' इस मतके अनुसार भरतके सूत्रका अर्थ यह होगा कि 'विभाव, अनुभाव और सञ्चारी तो भोजक या भावक है और वे भोज्य (भोजन करने योग्य) अथवा भाव्य (भावित होने योग्य) रसकी निष्पत्ति (अर्थात् भुक्ति या भोग) कराते हैं। इसीलिये इनके मतको भुक्तिवाद कहते हैं।'

अतः भट्ट नायक ही प्रथम व्यक्ति हैं जिन्होंने दर्शककी महत्ता समझकर रसके वास्तविक पात्रका विवेचन किया और उसकी ही दृष्टिसे विचार किया किन्तु उनके सिद्धान्तमे भी यह दोष रहा कि उन्होंने सीधे रसकी अवतारणा न मानकर भावकत्व और भोजकत्वका अड़झा लगा दिया। उन्होंने यह माना है कि १. दर्शककी दृष्टिसे रसकी मीमांसा होनी चाहिए, २. अभिनय देखने या काव्य पढ़नेसे अभिधा, भावकत्व, भोजकत्व-क्रियाके द्वारा द्रष्टा या श्रोता रसका भोग करता है। जहाँतक अभिधाकी बात है, उसमे तो किसीको आपत्ति नहीं हो सकती। किन्तु इन्होंने काव्यमे (शब्दोंके अर्थमे) भावकत्व और

भोजकत्वकी जो कल्पना की है उसका कोई आधार नहीं। वास्तवमें यदि भावकत्व-क्रिया या साधारणीकरणकी क्रिया होती भी है तो वह केवल शब्दसे न होकर रङ्गमञ्चपर उपस्थित अभिनेताओंकी चेष्टाओं, वेश-भूषा, दृश्य आदि सभी साधनोंके समन्वयसे उत्पन्न होती है और उस समय भी साधारणीकरण अर्थात् उस मुख्य पात्रको साधारण व्यक्ति मानना सम्भव नहीं होता। यह कैसे कल्पना की जा सकती है कि जो दर्शक नाटक देखने आता है वह रामको साधारण व्यक्ति समझता है। जिस समय राम बन जाते हैं उस समय यही समझकर दर्शककी आँखोंमें आँसू आते हैं कि दशरथके पुत्र राम इतना बड़ा राक्षस छोड़कर जङ्गलका दुःख उठानेके लिये चले जा रहे हैं, जिसका उन्हें तनिक भी अभ्यास नहीं। वह रामकी दृष्टिसे, उनके महत्त्वपूर्ण पदकी दृष्टिसे, उनके भावी कष्टकी कल्पना करके दुखी होता है। यदि वह उन्हें साधारण मनुष्य समझता तो कभी दुखी ही न होता। अतः इस प्रकारके साधारणीकरण या भावकत्वका सिद्धान्त ठीक नहीं है। यही बात भोजकत्वके सम्बन्धमें है। यह ठीक है कि दर्शक जिस समय नाटक देखता है उस समय वह तन्मय होता है किन्तु इस तन्मयतामें कोई ऐसी विशेष स्थिति नहीं आती कि उसके राजस और तामस भाव सहसा दब जायँ और सात्त्विक भावका उदय हो जाय। यह रसानुभूतिकी स्थिति तो नाटकमें आदिसे अन्ततक भी व्याप्त रह सकती है और बीच-बीचमें भी आ सकती है। इसके अतिरिक्त केवल शब्द-व्यापार या अभिधा-व्यापारको महत्त्व देना तो पागलके प्रलापको महत्त्व देना है क्योंकि स्वतः शब्दमें किसी प्रकारकी कोई शक्ति नहीं होती। इसीलिये आलङ्कारिकोंने भावकत्वको अमान्य ठहराया और भोजकत्व क्रियाको व्यञ्जना ही मानकर साधारणीकरण आदिको उसी व्यञ्जनाका कार्य माना है।

१. अभिनवगुप्तका अभिव्यक्तिवाद

१. अभिनवगुप्तने इन सब मतोंका विरोध करते हुए कहा कि 'भरतके

सूत्रमे विभावानुभाव-व्यभिचारीके सयोगका अर्थ है कि ये विभाव, अनुभाव, सञ्चारी तो व्यञ्जक या व्यक्त करनेवाले हैं और रस है व्यग्य (जो व्यक्त किया जाने योग्य है) तथा निष्पत्तिका अर्थ है 'रसकी अभिव्यक्ति' या व्यञ्जना ।' इनका मत है कि 'प्रत्येक श्रोता या दर्शकमे स्थायी भाव (रति, शोक, हास, उत्साह आदि) वासनाके रूपमे निरन्तर रहते हैं । यह वासना या तो पूर्वजन्मके सस्कारसे या इस जन्ममे काव्य आदिका अध्ययन करके या गुणियों और कवियोंका सत्सङ्ग करके उत्पन्न होती है और निरन्तर निश्चित सस्कार-रूपमे रहती है । विभाव, अनुभाव और सञ्चारी भावके द्वारा इसी स्थायी भावकी अभिव्यञ्जना (प्रकटीकरण) होती है । ये स्थायी भाव सामान्य या सबमे साधारण रूपसे होते ही हैं ।' अभिनवगुप्त कहते हैं कि 'जब कोई भी वस्तु हमारे सम्मुख आती है उस समय उस वस्तुको हम साधारण रूपसे तथा सम्बन्ध-रहित होकर स्वीकृत करते हैं, अर्थात् यदि हम किसी सुन्दर वस्तुको देखते हैं तो हम आनन्दित तो होते हैं किन्तु उस वस्तुको ग्रहण करनेके लिये न आगे बढ़ते हैं, न उसे शत्रुकी समझकर उससे दूर भागते हैं और न किसी उदासीन व्यक्तिकी समझकर उससे विरक्त ही होते हैं । वरन् उसे सबकी सुन्दर वस्तु समझते हैं ।' अभिनवगुप्तका मत है कि 'यही सामान्यता अर्थात् रागहीन आनन्दानुभूति ही साधारणीकरण है अर्थात् रसको जगानेवाले जितने भाव हैं वे सर्व-सामान्यके समझ लिए जाते हैं तभी रसकी अभिव्यक्ति होती है । उस रसकी अभिव्यक्तिके समय रसका अनुभव करनेवाला दर्शक भी अपनेको सामान्य समझता है और अनुभव करनेके समय यह समझता है कि जितने भी सहृदय हैं उन सबके हृदयमे उस रसकी अनुभूति समान रूपसे हाती है ।

इस दृष्टिसे अभिनवगुप्त भी साधारणीकरणके पक्षपाती हैं किन्तु भट्टनायक और अभिनवगुप्तके साधारणीकरणमे थोड़ा-सा अन्तर है । भट्टनायकने तो यह माना है कि 'कथाके पात्रोको साधारण बनाकर

दर्शक रसानुभूति करता है' और अभिनवगुप्त यह मानते हैं कि 'दर्शक जब यह निर्लिप्त भावसे मानता है कि किसी वस्तुको देखकर मेरे मनमें आनन्दकी जैसी अनुभूति हुई है वैसी ही प्रत्येक सहृदयके हृदयमें होती है तभी उसके हृदयमें रसकी अनुभूति या अभिव्यक्ति होती है। वह दुष्यन्त - शकुन्तलाको देखकर यह समझने लगता है कि यह दुष्यन्त-शकुन्तला मैं ही हूँ और ऐसा समझनेसे ही उसे आनन्द या रस मिलता है। अभिनवगुप्त यह मानते हैं कि 'दर्शकके हृदयमें जो रति आदि स्थायी भाव अव्यक्त थे वे विभाव आदि (व्यञ्जको) के द्वारा प्रकट हो जाते हैं अर्थात् रस उत्पन्न नहीं वरन् अभिव्यक्त होता है या जाग उठता है और वासनाका यह जागना ही रसका उपभोग है।'।

रस वास्तवमें आनन्दको ही कहते हैं। ससारमें साधारणतः जो घटनाएँ शोक, क्रोध या भय उत्पन्न करती हैं, वे ही जब काव्यमें वर्णित होती हैं तब ऐसा अलौकिक रूप धारण कर लेती हैं कि हम उन्हें पढ़नेमें दत्तचित्त हो जाते हैं और उसमें एक प्रकारका ऐसा आकर्षण प्राप्त करते हैं जिसके कारण हम उसे पूरा किए बिना नहीं छोड़ते। इसका तात्पर्य यह है कि शोक, क्रोध या भयके वर्णनमें भी कुछ सौन्दर्य या अलौकिकता आ जाती है जिससे हम उसको और आकृष्ट होते हैं। यही 'रमना' या 'काव्यमें डूबना' ही रस कहलाता है और यही वस्तु काव्यमें वर्णित होकर अलौकिक रूप धारण कर लेती है, इसीलिये आनन्द उत्पन्न करती है। प्रायः सभी विद्वान् अभिनवगुप्तके इस साधारणीकरणका ही सिद्धान्त मानते हैं।

साधारणीकरण

अभिनवगुप्त, मम्मट, आनन्दवर्धन और पण्डितराज जगन्नाथके मतको सक्षेपमें इस प्रकार समझा जा सकता है—'कवि जब एक विशिष्ट सुन्दर शैलीमें शब्दोंका प्रयोग करता है तब काव्यमें व्यञ्जनाकी प्रतीति होती है। कारण, कार्य और सहायताका बोध करानेवाले शब्दोंके सम्बन्धको ही काव्य कहते हैं। काव्यमें जितने शब्दोंका प्रयोग होता

है उनमेसे कुछ तो कारण अर्थात् विभाव (आलम्बन और उद्दीपन) का बोध करते हैं। यह बोध करानेवाली शक्ति विभावन व्यञ्जना कहलाती है। कुछ शब्दोंसे कार्य अर्थात् अनुभाव (सात्त्विक, वाचिक, आङ्गिक, आहार्य) का बोध होता है। जिस शक्तिसे इस अनुभावका बोध होता है उसे अनुभावन व्यञ्जना कहते हैं। कुछ शब्दोंसे सहायता देनेवाले तत्त्वों अर्थात् सञ्चारी भावोंका बोध होता है। जिस शक्तिसे यह बोध होता है उसे सञ्चारण व्यञ्जना कहते हैं। इसी विभावन, अनुभावना और सञ्चारण व्यञ्जनाओंकी प्रतीतिको साधारणीकरण कहते हैं।

इसका तात्पर्य यह है कि दर्शक नाटक देखते समय आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव और सञ्चारीको नाटकके किसी पात्रका न समझकर सब दर्शकोंका समझने लगता है। ऐसा समझनेसे दर्शक उसे अपना अनुभव मान बैठता है। इस प्रकार बार-बार माननेसे विभाव, अनुभाव और सञ्चारी हमारे अन्तःकरण या मनके वर्म (गुण) बन जाते हैं और बार-बार ऐसा समझने या भावना करनेसे हमारा मन ही विभाव, अनुभाव और सञ्चारी बन जाता है। इस एकात्मकतासे हमारी वह अविद्या या भ्रान्ति दूर हो जाती है जिसके कारण विभाव, अनुभाव और सञ्चारीको हम अलग समझते थे, उस समय विभाव आदिके मूल चैतन्य (ज्ञान) का प्रकाश होता है। 'यही प्रकाश रस कहलाता है। इस प्रकारकी स्थितिको कुछ लोगोंने चैतन्य-विशिष्टविभावादि कहा है, किसीने विभावादि-विशिष्ट-चैतन्य कहा है किन्तु दोनोंमे कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है।

इसे हम एक उदाहरण-द्वारा समझा दें तो स्पष्ट हो जायगा। अभिज्ञान-शाकुन्तल नाटकमे दुष्यन्तके विरहमे शकुन्तलाको परितप्त होते देखकर दर्शक भी अपनेको शकुन्तला ही समझकर (अर्थात् शकुन्तलाके बदले स्वयं आश्रय बनकर दुष्यन्तको आलम्बन और शकुन्तलाके अनुभावो और सञ्चारी भावोंको अपने अनुभाव और

सञ्चारी भाव मानने लगता है। इस साधारणीकरण (एक विशेष व्यक्तिके अनुभावो और सञ्चारी भावोको सबका अर्थात् सर्वसाधारणका मान लेने) से ही दर्शकको रस प्राप्त होता है अर्थात् आश्रयके साथ तादात्म्य (तन्मयता) स्थापित करना ही रसकी अवस्था है।

साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद

साधारणीकरणपर विचार करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्लजीने कहा है—‘कोई क्रोधी या क्रूर प्रकृतिका पात्र यदि किसी निरपराध या दीनपर क्रोधकी प्रबल व्यञ्जना कर रहा है तो श्रोता या दर्शकके मनमें क्रोधका रसात्मक सञ्चार न होगा, बल्कि क्रोध प्रदर्शित करनेवाले उस पात्रके प्रति अश्रद्धा, घृणा आदिका भाव जागेगा। ऐसी दशामें आश्रयके साथ तादात्म्य या सहानुभूति न होगी बल्कि श्रोता या पाठक उक्त पात्रके शीलद्रष्टा या प्रकृतिके रूपमें प्रभाव ग्रहण करेगा और यह प्रभाव भी रसात्मक ही होगा।’ इसे उन्होंने सवेदना रसानुभूतिसे भिन्न शीलद्रष्टात्मक रस अनुभूति कहा है और इसे मध्यम कोटिकी रसानुभूति माना है। इसी प्रसङ्गमें यह भी कहा गया कि ‘कवि जब कोई ऐसी अनुभूति व्यक्त करता है जो सबके अनुभवकी हो तो पाठक या श्रोताके साथ तादात्म्य स्थापित हो जाता है किन्तु जब कविकी अनुभूति असाधारण या ससारके अनुभवसे भिन्न होती है तब पाठकके साथ उसका तादात्म्य नहीं होता। ऐसी अनुभूतियोंका विवरण पढ़कर भिन्न-भिन्न श्रोताओं या पाठकोंके मनमें भिन्न-भिन्न ऐसे भाव व्यक्त होंगे जिनमें वह उस रचनापर हाँ खीमेगा, हँसेगा, रुष्ट होगा।’ अर्थात् कविके भावोंसे पाठक या श्रोताके वैषम्य होनेसे पाठक या श्रोताके मनमें कवि या उसकी रचनाके प्रति अनेक प्रकारकी भावनाएँ उठती हैं जिसका कारण व्यक्ति-वैचित्र्य या प्रत्येक व्यक्तिकी रुचि-भिन्नता ही है।

अभिनवभरतका तन्मयतावाद

अभिनवभरतका मत है—‘तन्मयत्व रसः।’ [तन्मयता ही रस है]

रसपर जितना विचार और शास्त्रार्थ हुआ है सब दार्शनिक दृष्टिसे किया गया, साहित्यिक या व्यावहारिक दृष्टिसे नहीं, और सम्भवतः जितने लोगोने इसपर मीमांसाकी है उनमेसे कोई भी ऐसा नाट्य रसिक नहीं रहा, जिसने स्वतः नाटक देखे हो, अभिनय किया हो और नाट्य-प्रयोक्ता बनकर नाटकका प्रयोग कराया हो। वास्तवमे रसका विवेचन तीन दृष्टियोसे करना चाहिए—१ नाटककारकी दृष्टिसे, २ अभिनेताकी दृष्टिसे और ३. सामाजिककी दृष्टिसे। किन्तु इससे पूर्व हमे यह समझ लेना चाहिए कि रस है क्या।

भरतने अपने नाट्यशास्त्रमे रसकी परिभाषा बताते हुए कहा है—

विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः ।

[विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावोके संयोगसे रसकी निष्पत्ति होती है।] जब आलम्बन और उद्दीपन ठीक हो, उनके प्रभावसे आश्रयमे आङ्गिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य अनुभाव प्रकट हो तथा विभिन्न सञ्चारी भाव उस आश्रयके स्थायी भावको यथोचित रूपसे पुष्ट करते चलें, उस समय इन सबके संयोग (सम्यक् योग अर्थात् ठीक मेल) से रसकी निष्पत्ति या सिद्धि होती है।' इसे यो समझना चाहिए कि 'जब रङ्गमञ्चपर नायक या नायिका या दोनो या कोई पात्र किसी विशेष स्थल (उपवन, नदी, पर्वत, घर, चन्द्रीगृह आदि) मे इस दशामे दिखाए जायें कि उन्हे पसीना छूटता हो, कँपकँपी चढ़ी हो, सुध-बुध भूल गए हो, जँभाई ले रहे हो, आँसू बहा रहे हो, हाथ-पैर पटकते हो या विशेष रूपसे शरीरके अङ्ग हिलाते-डुलाते या चलाते हो या अन्तःसन्द कपडे पहनते हो, त्रास, हर्ष, उद्वेग, स्वप्न, विबोध, चिन्ता, क्रोध, चिढ़ आदि अनेक प्रकारके भाव उनके मुँहपर आते-जाते हो तब इन सबके ठीक इकट्ठे होनेसे एक विशेष प्रभावपूर्ण परिस्थिति उत्पन्न हो जाती है जिसका परिणाम जाननेकी उत्कट व्यग्रताके कारण दर्शककी समस्त इन्द्रियोके अन्य व्यापार रुक जाते हैं। उस परिस्थितिमे वह एकत्र होकर जो तन्मयता

स्थापित कर लेता है उसीको रस कहते हैं अर्थात् असाधारण तन्मयताकी स्थितिको ही रस कहते हैं ।

रसके अनुबन्ध

रसके सम्बन्धमें अग्राङ्कित बातें भली-भाँति स्मरण रखनी चाहिए—
 १. दर्शक, पाठक या श्रोतामें स्थायी भाव रहता है । २. रङ्गमञ्चपर उपस्थित पात्र (नायक-नायिका आदि) आलम्बन है । ३. ये पात्र या नायक-नायिका आदि जिन परिस्थितियों या दृश्योंमें कार्य करते दिखाई देते हैं वे परिस्थितियाँ उद्दीपन विभाव हैं । ४ रङ्गमञ्चपर उपस्थित पात्र अपनी चेष्टाओं और अपनी बातचीतमें जो अनेक प्रकारके भाव चिन्ता, उत्सुकता, व्यग्रता, धैर्य आदि प्रकट करते हैं वही सञ्चारी भाव है । ५. इन सब पात्रों (आलम्बन विभाव), परिस्थितियों (उद्दीपन विभाव), पात्रोंकी चेष्टाओं, मुखमुद्राओं, वचनों आदिसे व्यक्त होनेवाले भाव (अनुभाव) और सञ्चारी भाव जब ठीक मेलके साथ इकट्ठे दिखाई देते हैं (उनका संयोग होता है) तब दर्शकके हृदयमें उपस्थित रहनेवाला स्थायी भाव उभड़ता है और उसके उभड़नेसे दर्शक उस कथामें तन्मय हो जाता है और यही तन्मयताकी अवस्था रस कहलाती है ।

काव्यमें रसानुभूति

नाटकमें तो दर्शक प्रत्यक्ष रूपसे अपनी आँखोंके सामने पात्रोंको देखता, उनकी वाणी सुनता और चेष्टाओंका सम्प्रेक्षण करता है किन्तु काव्यमें पाठक या श्रोता प्रत्यक्ष देखनेके बदले इन पात्रों, परिस्थितियों तथा चेष्टाओं और वाणी-द्वारा व्यक्त भावोंका मानस प्रत्यक्षीकरण करता है । अतः इस दृष्टिसे काव्यसे भी पाठक या श्रोताके हृदयमें रसकी अनुभूति हो सकती है । किन्तु काव्यमें प्रायः भाषाकी कठिनाई सदा रस-बोधमें बाधक होती रही है । अतः आल्हा आदि जो काव्य सर्वबोध हो उनमें तो सार्वजनिक रूपसे श्रोताओंके हृदयमें रस उत्पन्न हो सकता है किन्तु महाकाव्योंमें केवल विद्वज्जन ही रस प्राप्त कर सकते हैं क्योंकि

वहाँ रसानुभवके लिये केवल सहृदयता ही नहीं वरन् विद्वत्ता भी अपेक्षित है। अतः काव्यमे तो भाषाकी कठिनाईके कारण रसानुभूतिमे बाधा पड सकती है, किन्तु दृश्य होनेके कारण नाटकमे तो रसानुभूति होती ही है और वह रसानुभूति अनेक प्रकारकी होती है। यह स्मरण रखना चाहिए कि शृंगार, हास आदिको भरतने नाट्यरस कहा है काव्यरस नहीं।

रसके अनेक रूप

शारदातनयने 'भावप्रकाशनम्'मे स्पष्ट कहा है कि 'नाटकमे लोग अलग-अलग रूपसे रस लेते हैं, यहाँतक कि कुछ लोग केवल नायक-नायिकाओंके रूपका, कुछ वाणीका, कुछ लीलाका, कुछ हावका, कुछ उक्तिका, कुछ सङ्गीतका, कुछ सज्जाका और कुछ दृश्यका ही रस लेते हैं।' अतः नाटकके रसको केवल उपर्यङ्कित भावात्मक रसतक ही परिमित नहीं समझना चाहिए, उसमे शब्दात्मक, सज्जात्मक, सङ्गीतात्मक अर्थात् रूपात्मक रसको बाह्य रस समझना चाहिए, जो उतने ही महत्त्वके होते हैं जितने भावात्मक रस। शारदातनयने अपने 'भाव-प्रकाशनम्'के अष्टम अधिकारमे विस्तारसे निरूपण किया है कि सब प्रकारके लोगोको नाट्यमे किस प्रकार आनन्द मिलता है—

कामुकैश्च विदग्धैश्च श्रेष्ठिभिश्च विरागिभिः ।

शूरैर्ज्ञानवयोवृद्धैः रसभावविवेचकैः ॥

बालमूर्खाबलाभिश्च सेव्य यन्नाट्यमुच्यते ।

तत्तदर्थेषु तेषान्तु यस्मादेतत्प्रहर्षणम् ॥

तुष्यन्ति तरुणा कामे विदग्धा समयाश्रिते ।

अर्थेष्वर्थपराश्रयैव मोक्षेष्वथ विरागिणः ॥

शूरा बीभत्सरौद्रेषु नियुद्धेष्वहवेषु च ।

धर्माख्यानपुराणेषु वृद्धास्तुष्यन्ति नित्यशः ॥

सत्त्वभावेषु सर्वेषु बुधास्तुष्यन्ति सर्वदा ।

बाला मूर्खा स्त्रियश्चैव हास्यनेपथ्ययोः सदा ॥

[कामी, सभा-चतुर, सेठ, विरागी, शूर, ज्ञानी, बड़े-बूढ़े, रस और भावके पारखी गुणीजन, यहाँतक कि बालक, मूर्ख और स्त्रियाँ, सभी नाट्यका आनन्द ले सकते हैं, क्योंकि नाट्यसे वे अपने-अपने मनकी रुचिके अनुसार आनन्द या हर्ष प्राप्त करते हैं। तरुण लोग कामकी बातोमे, सभा-चतुर लोग नीतिकी बातोमे, सेठ लोग पैसा कमानेकी बातोमे विरागी लोग मोक्षकी बातोमे, वीर लोग बीभत्स, रौद्र और युद्धकी बातोमे, बड़े-बूढ़े लोग धर्मकी कथाओमे और पण्डित लोग सात्त्विक भावोमे आनन्द प्राप्त करते हैं। यहाँतक कि बालक, मूर्ख और स्त्रियाँ हँसी-विनोदकी बातें सुनकर और नटोकी वेशभूषा देखकर ही मगन हो जाती है।]

तीन प्रकारसे रसानुभूति

तात्पर्य यह है कि रसानुभूति तीन प्रकारसे होती है—१. द्रष्टा-रूपसे, जिसमे दर्शक उस विषयमे अर्थात् नटोकी चेष्टा, बातचीत आदिमे द्रष्टा-रूपसे अलग होकर आनन्द लेता है। यह रसानुभूति हास्य, रौद्र, बीभत्स और अद्भुतमे होती है। २. तादात्म्य रूपसे, जिसमे नाटकके किसी पात्रसे दर्शक तन्मयत्व सिद्ध कर लेता है और उसका दुःख-सुख अपना दुःख-सुख समझता है। इसमे स्त्रियाँ तो नायिका या स्त्री पात्रसे और पुरुष दर्शक किसी नायक या पुरुष पात्रसे तादात्म्य स्थापित कर लेते हैं। शृङ्गार और वीर-नाटक तथा काव्यमें यही तादात्म्य-भाव होता है। यदि नायक या नायिका पूज्य या पूज्या हों तब द्रष्टा-भावसे ही रसानुभूति होती है। ३. संस्वादी रूपसे, जिसमे भाव या घटनाके परिणामके कारण समवेदनाका भाव व्याप्त होता है अर्थात् यह भाव होता है कि 'कहीं यह बेचारा मारा न जाय' आदि। करुण और भयानक रसोंमें यही समवेदनाके भावकी संस्वादी रसानुभूति होती है।

रसोंकी संख्या

भरतने आठ रस माने हैं—१. शृङ्गार, २. हास्य, ३. करुण,

४. रौद्र, ५. वीर, ६. भयानक, ७. बीभत्स और ८. अद्भुत । कुछ लोगोने शान्तको नवों रस माना है किन्तु भरत और धनञ्जयने नाटकमे शान्त रसका प्रयोग पूर्णतः अमान्य कर दिया है । [शममपि केचित् प्राहुः पुष्टिर्नाट्येषु नैतस्य । दशरूपक] यह मत ठीक भी है क्योंकि नाटकमे तो आङ्गिक, वाचिक सात्त्विक और आहार्य क्रियाओके द्वारा ही नाटकका प्रदर्शन होता है और ये सब अभिनय कार्यके द्योतक हैं । कार्य होना शान्तिका लक्षण नहीं क्योंकि शान्तिकी अवस्थामे सब बाह्य और मानसिक क्रियाओका शमन या अवसान हो जाना चाहिए । अतः नाट्यमे शान्तिकी कल्पना ही करना व्यर्थ है । कुछ लोगोने वह विचार किया है कि 'नाट्यमे तो नहीं किन्तु काव्यमे शान्त रस अवश्य होता है जैसे आनन्दवर्धनने महाभारतमे शान्तको ही मुख्य रस माना है ।' किन्तु यह भी उनका भ्रम है । महाभारतका अन्त बढ़ा करुण है और वह वास्तवमे शान्त न होकर करुण रसका परिचायक है । इसके अतिरिक्त महाभारतमे अनेक व्यापारोमे अनेक रस विद्यमान हैं । बहुतसे आचार्योंने पूरे काव्यमे ही एक रस मान लिया है । यह उनकी सबसे बड़ी भूल है । रस तो प्रत्येक कथासे उत्पन्न होनेवाला वह 'आनन्द' है जो भिन्न कथाओमे भिन्न रूपसे उत्पन्न होता है । अतः आनन्दवर्धनका यह कहना नितान्त भ्रमक है कि 'महाभारत जैसे पूरे काव्यमे एक रस शान्त ही है ।' रुद्रटने अपने काव्यालङ्कारमे 'प्रेयान्' नामका दशम रस माना है । विश्वनाथ कविराजने साहित्यदर्पणमे 'वात्सल्य'को भी रस मान लिया है । गौडीय सम्प्रदायके वैष्णवोने 'माधुर्य' रसको ही सर्वश्रेष्ठ रस माना है । इसी प्रकार कुछ भक्तोने 'भक्ति' को रस माना है और भानुभट्टने तो 'रसतरङ्गिणी' मे 'माया'को ही रस मान लिया है । इस प्रकार यदि विचार किया जाय तो देश-प्रेम, जाति-प्रेम और धर्म-प्रेम भी अलग-अलग रस हो सकते हैं । किन्तु वास्तवमे ये सब राग या रतिके ही विभिन्न रूप और उसकी विभिन्न श्रेणियाँ हैं ।

काव्यमें रस

ध्वनिवादी आचार्योंने काव्यमे रसका ही विशेष महत्त्व माना है। उन्होने तीन प्रकारकी ध्वनियाँ मानी हैं—१. वस्तुध्वनि, २. अलङ्कार-ध्वनि और ३. रसध्वनि और इन तीनोंमे उन्होने रसध्वनिको ही सर्वश्रेष्ठ बताया है। भोजराजने सम्पूर्ण वाङ्मयको ही तीन भागोमे बाँट दिया है—(क) स्वभावोक्ति, (ख) वक्रोक्ति और (ग) रसोक्ति, जिनमेसे वे रसोक्तिको ही सर्वश्रेष्ठ मानते हैं और शृङ्गारको ही प्रधान रस (शृङ्गारैक रसः) मानते हैं। विश्वनाथ कविराजने तो रसको 'काव्यका आत्मा' मानते हुए काव्यका लक्षण ही बताया है—'वाक्य रसात्मक काव्यम्' और 'रस्यते इति रसः' (जो आनन्द दे वह रस है)। ध्वनिवालोने ध्वनिके दो भेद १. लक्षणामूला और २. अमिधामूला बताते हुए अमिधामूलाके दो भेद किए हैं— १. सलक्ष्यक्रम-व्यंग्य और २. असलक्ष्यक्रम-व्यंग्य। उनमेसे असलक्ष्यक्रम-व्यंग्यको आठ प्रकारका बताया है—१. रस, २. भाव, ३. रसाभास, ४. भावाभास, ५. भाव-शान्ति, ६. भावोदय, ७. भाव-सन्धि, ८. भाव-शबलता। यह व्याख्या करके भाव, भावाभास, रसाभास आदि सबको उन्होने रसके अन्तर्गत ही ले लिया है और इस प्रकार रसको अत्यन्त व्यापक बनाकर उसे काव्यका मूल तत्त्व मान लिया है। रुद्रटने भी भरतकी व्याख्या मानते हुए रसको ही काव्यका आत्मा माना है। अग्निपुराणमे काव्यमे वक्रोक्तिसे उत्पन्न चमत्कारको प्रधान माना है किन्तु साथ ही काव्यका प्राण उसमे रस ही माना गया है—'वाग्वैदग्ध्य प्रधानेति' रस एवात्र जीवितम्।' राजशेखरने भी अपनी 'काव्यमीमासा'मे रसको काव्यका आत्मा माना है जो शौद्रोदनिको भी स्वीकार्य है—'अलङ्कारस्तु शोभाया रस आत्मा परे मनः।' शोभामे अलङ्कार होता है किन्तु आत्मा रस ही है।] इस प्रकार यह रस सम्प्रदाय व्यापक रूपसे आज तक मान्य सिद्धान्त रहा है।

स्थायी भाव

रसोके अनुसार अग्राकित भाव स्थायी माने गए हैं—१. शृङ्गारका स्थायी भाव अनुराग या रति, २. हास्यका हास, ३. करुणका शोक, ४. वीरका उत्साह, ५. भयानकका भय, ६. रौद्रका क्रोध, ७. अद्भुतका विस्मय, आश्चर्य, ८. बीभत्सका जुगुप्सा या घृणा और ९. यदि शान्तिको भी रस मान लिया जाय तो उसका स्थायी भाव निर्वेद या शान्ति मान लिया जायगा । ये भाव ही विभाव, अनुभाव और सचारी भावके संयोग (उचित मेल) से रसकी सिद्धि करते हैं ।

आगे हम इन स्थायी भावोंकी सत्त्वैपमे व्याख्या दे रहे हैं, जिससे इन्हे समझनेमें सुविधा हो ।

१. अनुराग

किसीके प्रति स्थायी तथा घनी आसक्तिको अनुराग कहते हैं । यह पाँच प्रकारका होता है—क. वात्सल्य, ख. श्रद्धा, ग. मैत्री, घ. भक्ति और ङ. प्रेम ।

२ हास

हँसनेके भावको हास कहते हैं अर्थात् किसीके मूर्खतापूर्ण, मर्यादाहीन, सनकसे भरे, अनवसरोचित कार्य देखकर या वचन सुनकर अथवा किसीकी अव्यवस्थित वेशभूषा या रूप-सजा देखकर अथवा कुरूप, बौने या स्थायी विकलाङ्ग व्यक्तिका अपनेको सुरुप, सर्वाङ्ग सुन्दर बताने आदिपर जो मनोविनोद होता है उसे हास कहते हैं ।

३ शोक

अपने इष्ट (शरीर, इष्ट व्यक्ति, प्रिय, सम्बन्धी, मित्र, वस्तु, सम्पत्ति आदि) पर आनेवाले सकटकी आशङ्कासे, कल्पनासे या आए हुए संकटके कष्टसे मनमें जो सन्ताप होता है उसे शोक कहते हैं ।

४. उत्साह

असाधारण कार्य करनेकी सात्त्विक प्रेरणाको उत्साह कहते हैं ।

स्पृद्धा, हर्ष, पररक्षण, परहित, यश-प्राप्ति तथा विजयकी भावनासे मनमें जो असाधारण कार्य करनेकी प्रेरणा होती है उसे उत्साह कहते हैं।

इस उत्साहके निम्नलिखित रूप हैं—

वीरता, उदारता, आत्म-त्याग, सेवा और विजय।

५. भय

अपने इष्ट, जीविका, सम्पत्ति, यश, देह, आदि स्वसम्बद्ध अथवा इष्टसम्बद्ध जन या वस्तुपर आघात करनेवाले भूत-प्रेत, राक्षस, जीव, मनुष्यो (चोर, डाकू, हत्यारे, दुष्ट, सेना, राजा, शत्रु) से अथवा अग्नि, वर्षा, आँधी, भूकम्प आदिसे आघात होने या आघातकी सम्भावना होनेपर या इन सम्भावनाके अनिश्चित्य अथवा सन्देहकी दशामे जो अधीरता या घबराहट होती है उसे भय कहते हैं।

६. क्रोध

अपना या अपने इष्टका अहित करनेवाले या अहित करनेकी इच्छा करनेवाले अथवा अपना कहना न सुनने और करनेवालेके प्रति उसकी यह अवहेलना न सह सकनेके कारण मनमें जो विक्षोभ होता है उसे क्रोध कहते हैं। यह क्रोध दो प्रकारका होता है—१. स्वाभाविक और २. अस्वाभाविक। पद या अवस्थामे अपनेसे छोटे या बराबरवाले लोगोके प्रति जो क्रोध होता है उसे स्वाभाविक कहते हैं। बड़ोंके प्रति होनेवाले क्रोधको अस्वाभाविक क्रोध कहते हैं। यह दो प्रकारका होता है—क्षोभ (खीझ) और २. दुःशीलता (बद-बढ़कर बोलना और जीम लडाना।)

दूसरोपर अत्याचार करनेवालेके प्रति अत्याचार-निवारणके क्रोध होता है उसे सात्त्विक क्रोध कहते हैं।

अपने पदके अनुसार नीति-रक्षणके लिये जो क्रोध किया जाता है उसे राजस क्रोध कहते हैं।

अपने स्वार्थके लिये अथवा निरर्थक दूसरोंको पीड़ित करनेके लिये जो क्रोध किया जाता है उसे तामस क्रोध कहते हैं।

७ आश्चर्य

किसी अनोखे, अद्भुत, असम्भव, अश्रुतपूर्व, अदृष्टपूर्व, अलौकिक या असाधारण किन्तु सुखकर व्यक्ति, वस्तु या क्रियाके साक्षात्कारसे अथवा अप्रत्याशित स्थलपर या दशामे इष्ट या परिचितका मिलन या अभिज्ञान ही आश्चर्य कहलाता है। यदि हमने सहसा जङ्गलमे गैंडा (शार्दूल) देख लिया तो वहाँ भय होगा आश्चर्य नहीं, किन्तु उसी गैंडेको जन्तुशालामे देखनेसे आश्चर्य होता है। अतः आश्चर्यके लिये कुतूहलजनक व्यक्ति या वस्तुका अदुःखकर होना अत्यन्त आवश्यक है।

८ घृणा

दु स्पर्श, दु स्वादु, अरुचिकर, अश्लील, अभव्य तथा अशुद्ध वस्तु, व्यक्ति, स्थान तथा क्रियाके प्रति जो विराग, अरुचि, चिढ़, जुगुप्सा और ग्लानि होती है उसे घृणा कहते हैं।

९ निर्वेद

जिस अवस्थामे इन्द्रियोका व्यापार पूर्णरूपसे स्तब्ध या शान्त हो जाय उसे निर्वेद कहते हैं। वस्तुतः यह रसानुभूतिकी अवस्था नहीं है।

विभाव

विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावके सयोगसे रसकी निष्पत्ति या सिद्धि होती है। विभावका अर्थ है विभावन करनेवाला या स्वाद लेनेके योग्य बनानेवाला। ये विभाव दो प्रकारके होते हैं—१. आलम्बन, जिसके अन्तर्गत नायक या नायिका अथवा कोई ऐसा व्यक्ति आता है जिसके कारण दर्शकको रस प्राप्त हो, किन्तु वह कोई मनुष्य ही होना चाहिए। २. उद्दीपन, जिसके अन्तर्गत वे सब ऋतु, स्थान और परिस्थितियाँ आती हैं जिनकी अवस्थितिमे अवलम्बन कार्य करता है।

आश्रय और आलम्बन

आचार्य मानते हैं कि 'आलम्बनकी क्रिया, चेष्टा या रूपसे जिसका

हृदय प्रभावित हो उसे आश्रय कहते हैं, जैसे राम (आलम्बन) को लताकुञ्ज (उद्दीपन) में देखकर सीताजीके मनमें रतिका उद्बोधन हुआ तो सीताजी 'आश्रय' हो गई । उसी समय सीताजी (आलम्बन) को फुलवारी (उद्दीपन) में देखकर रामके मनमें अनुरागका उद्बोधन हुआ तो राम ही आश्रय हो गए । अर्थात् नाटक या प्रबन्ध काव्यमें आलम्बनके रूप, कार्य या वाणीका जिसपर प्रभाव पड़ना दिखाया या वर्णित किया जाय उसे आश्रय कहते हैं । जहाँ ऐसा कोई व्यक्ति दिखाया या वर्णित न किया गया हो वहाँ उस 'आश्रय'की कल्पना कर ली जाती है ।'

अनुभाव

विभावोके कारण जो आश्रयके हृदयमें भाव उत्पन्न होकर प्रकट या अनुभूत होते हैं, उन्हें अनुभाव कहते हैं । ये तीन प्रकारके होते हैं—१. सात्त्विक, २. आङ्गिक और ३. वाचिक । सात्त्विकके अन्तर्गत आठ भाव लिए गए हैं—१. स्तम्भ : ठक रह जाना या जड़ हो जाना, २. स्वेद : पसीना आना, ३. रोमाञ्च : शरीरके रोगटे खड़े हो जाना, ४. स्वरभङ्ग : बोली न निकलना, ५. कम्प : कँकड़ी छूटना, ६. वैवर्ण्य : मुँह पीला पड़ जाना, ७. अश्रु : आँसू बहाना और ८. प्रलय : हक्का-बक्का होकर चेतनाहीन व्यक्तिके समान गुमसुम हो जाना ।

सञ्चारी भाव

स्थायी भावोका पोषण उन सहायक भावोके द्वारा होता है जो अस्थिर होते हैं अर्थात् जो कुछ कालके लिये आते हैं, फिर लुप्त हो जाते हैं, एक साथ कहे आते हैं या या एक एक करके किसी विशेष क्रमसे आते हैं ।

नाट्य-ग्रन्थोमें तथा साहित्य-ग्रन्थोमें तैंतीस सञ्चारी भाव गिनाए गए हैं जो इस प्रकार हैं—

निर्वेद, ग्लानि, शङ्का, श्रम, घृति, जड़ता, हर्ष, दैन्य, उग्रता, चिन्ता, ~~प्राप्ति, अप्राप्ति, अमर्ष, गर्व~~ स्मृति, मरण, मद, स्वप्न, निद्रा, विबोध,

ब्रीडा, अपस्मार, मोह, मति, आलस्य, आवेग, तर्क अवहित्था, व्याधि उन्माद, विषाद, औत्सुक्य और चपलता ।

किन्तु अभिनवभरतका मत है कि सत्रह और भी सञ्चारी भाव हैं—लोभ, ईर्ष्या, लालसा, कामना, आसक्ति, कुतूहल, श्रद्धा, विश्वास, विनोद, प्रतिहिंसा, प्रवञ्चना, आशा, निराशा, मान, उपेक्षा, स्पर्द्धा और विजय ।

इस प्रकार कुल पचास सञ्चारी भाव होते हैं किन्तु वास्तवमे सञ्चारी भाव बत्तीत ही होते हैं । इन सब भावोंके साथ अनेक लक्षण प्रकट होते हैं । कुछ लोगोंने मात्सर्य, उद्वेग, दम्भ, विवेक, निर्णय, क्षमा, उत्कण्ठा आदि भावोंको भी सञ्चारी माना है किन्तु रसतरङ्गिणीकारके अनुसार असूया, त्रास, अवहित्था, अमर्ष, मति, धृति, औत्सुक्य और चपलतामे ही इनका समावेश हो जाता है । देवने 'छल'को चौतीसवों सञ्चारी माना है । यह अभिनवभरतके प्रवञ्चनाके अन्तर्गत आ जाता है ।

१. निर्वेद : तत्त्वज्ञान, साधुसङ्गति, ईर्ष्या, पराजय, अपमान, असफलता आदिके कारण जब मनुष्य अपनेको धिक्कारने लगता है और ससारके सब पदार्थों और जीवोंको व्यर्थ, निकृष्ट, नश्वर, अविश्वस्त घृणित और अनिष्टकर समझने लगता है तब वह निर्वेद भाव कहलाता है । निःश्वास छोड़ना, उदास रहना, रोना, मौन रहना, दैन्य, मुँह सूखना, एकान्तवास करना, सबसे दूर रहना, चिन्ता करना इसके लक्षण हैं ।

२. ग्लानि : रति (सम्भोग), भूख, प्यास, परिश्रम, मनस्ताप आदि कारणोंसे जो अनुत्साह, शिथिलता, तथा अशक्ति उत्पन्न होती है उसे ग्लानि कहते हैं ।

३. शङ्का : दूसरोंके द्वारा अथवा अपने ही दुर्व्यवहारसे अपनी इष्ट-हानि या अपने प्रियकी इष्ट-हानिका पूर्वाभास मिलनेको शङ्का कहते हैं । इसमे इष्टहानिके भयकी व्याकुलता रहती है ।

४. श्रम : यात्रा, रति, परिश्रम, दौड़-धूप आदि कारणोंसे जो थकावट हो, उसे श्रम कहते हैं।

५. धृति : ज्ञान, सस्कार अथवा शक्ति आदिके कारण जो अत्यन्त आनन्द तथा विश्वास देनेवाला सन्तोष होता है उसे धृति या धैर्य कहते हैं।

६. जड़ता : किसी इष्ट अथवा अनिष्ट बातको देखने अथवा सुननेसे कुछ क्षणोंके लिये कार्य करनेकी शक्ति खो जानेका जड़ता कहते हैं। अचञ्चल भाव से स्तम्भित रह जाना, ठक रह जाना, और निनिमेष दृष्टि उसके लक्षण हैं।

७. हर्ष : किसी कार्यके सिद्ध होनेसे अथवा उत्सवादिसे मनको जो अत्यन्त प्रसन्नता होती है उसे हर्ष कहते हैं।

८. दैन्य : विरह अथवा आपत्तिके कारण जब कोई निस्तेज हो जाता है तब उसके इस भावको दैन्य कहते हैं।

९. उग्रता : किसी दुष्टके दुष्कर्मों, दुर्वचनों, अथवा क्रूरतासे स्वभावके प्रचण्ड हो जानेको उग्रता कहते हैं।

१०. चिन्ता : किसी व्यक्ति या इष्ट पदार्थके न मिलनेपर अथवा उसके विरहमें उसीका ध्यान बना रहना चिन्ता कहलाता है।

११. घास : बादल अथवा सिंह आदिके गर्जन, शत्रुओंकी चढ़ाई बाकू आदिके आक्रमण अथवा ऐसी ही और भयप्रद घटनाओंसे मनमें जो घबराहट उत्पन्न होती है, उसे घास कहते हैं।

१२. असूया : दूसरेकी उन्नति न सह सकनेको असूया कहते हैं। इसकी उत्पत्ति तीन कारणोंसे हो सकती है—गर्वसे, दुष्ट स्वभावसे अथवा क्रोधसे।

१३. अमर्ष : किसीके दुर्वचनोंसे अथवा किसीके द्वारा किए गए अपमानक कारण उसके बदलेमें उस व्यक्तिके अहङ्कारको नष्ट करनेकी इच्छा अभिलाषाका अमर्ष कहते हैं।

१४ गर्व : अपने कुल, सौन्दर्य, बल, ऐश्वर्य, पद आदिकी ऐंठको गर्व कहते हैं। गर्वके कारण मनुष्य दूसरोको उपेक्षा और घृणाकी दृष्टिसे देखता है और सबसे अपना सम्मान कराना चाहता है इसीको दम्भ भी कहते हैं। गर्वीले व्यक्तिका एक यह भी लक्षण है कि वह अपने शरीर, बल, सम्पत्ति, वेषभूषा आदिको बड़े अभिमानसे देखता, दिखाता और उनका वर्णन करता रहता है।

१५ स्मृति : पहलेकी देखी हुई वस्तुके समान अथवा उससे सम्बद्ध किसी अन्य वस्तुको देखकर धारणा-शक्तिके द्वारा मनमे उस पहले देखी हुई वस्तुका जो रूप जाग उठता है वही स्मृति कहलाता है।

१६ मरण . धनञ्जयने मरणकी व्याख्या इसलिये नहीं की है कि उन्होने मरणका अभिप्राय 'प्राणोका छूट जाना' माना है। कुछ लोगोंने मरणसे यहाँ मृत्युसे पूर्वकी उस अवस्थाको माना है जिसमे प्राणोका संयोग रहनेपर भी शरीर मृत अवस्थाके समान निश्चेष्ट रहता है और जिससे व्यक्ति पुनरुज्जीवित भी हो सकता है। इस अवस्थाको उन्होने मूर्च्छा भी बताया है। पण्डितराज जगन्नाथने भी यही माना है। किन्तु मरण मनकी वह अवस्था है जब मनुष्य सम्पूर्ण शरीरिक चेष्टाएँ छोड़कर मृत्युके लिये अपनेको आत्मसमर्पित कर देता है जैसे राजा दिलीपने गुरु वशिष्ठकी गौकी रक्षाके लिये माया-सिंहके आगे अपनेको समर्पित कर दिया था। यह भाव अत्यन्त वियोग या त्यागकी अवस्थामे होता है। यह वास्तवमे मनकी वह अवस्था या भाव (मरणका भाव) है जब मनुष्य अत्यन्त दुःखमे पड़कर यही चाहता है कि मैं प्राण दे दूँ और उस प्रकारकी चेष्टाएँ भी करता है।

१७ मद : मदिरा आदि मादक पदार्थोंके पानसे उत्पन्न होनेवाली अत्यन्त प्रसन्नता या अचेतनताके आनन्दको मद कहते हैं। मदके कारण अङ्ग, वाणी और गति शिथिल या अव्यवस्थित पड़ जाती है। मद्यपामे श्रेष्ठ लोग नशा चढ़नेपर सो जाते हैं, मध्यम श्रेणीके लोग

हँसी ठट्ठा करते हैं और अधम श्रेणीके लोग बकते भकते, मारपीट करते या रोने लगते हैं।

१८ स्वप्न : स्वप्नावस्थाका उदय निद्रामे होता है। इसका प्रधान लक्षण श्वासोच्छ्वास तथा बर्बाना है। कभी भयानक स्वप्न भी आ जाते हैं जिसमे रोना चिल्लाना या घिघि बँधना और चौकना भी होता है।

१९ निद्रा: चिन्ता, आलस्य, थकावट आदिसे मनकी क्रियाओके रुक जानेको निद्रा कहते हैं। इसमे जँभाई आती है, हाथ-पाँव ताननेको जी करता है, आँखें झपने लगती हैं और रह-रहकर नींद उचट जाती है।

२० विबोध : नींदके टूट जानेको विबोध कहते हैं। विबोधमे जँभाई आती है और मनुष्य अपनी आँखें मलता है।

२१ ब्रीडा दुराचरण, कामवासना, प्रशसा, गुरुजनोकी मान-भर्यादा तथा अन्यकारणोसे चपलताके अभावको ब्रीडा कहते हैं। जिस व्यक्तिको ब्रीडा होती है वह सिकुडता सा रहता है, अपने मुँह या शरीरको छिपानेका प्रयत्न करता है, उसका रङ्ग फीका पड जाता है, सिर झुक जाता है, गाल लाल हो जाते हैं और झेंप आती है।

२२ अपस्मार : ग्रहोके योगसे, देवी-देवता तथा भूत-प्रेतसे आविष्ट होनेपर अथवा विपत्ति तथा किसी अन्य ऐसे ही कारणसे आए हुए आवेगको अपस्मार कहते हैं। अपस्मारसे आक्रान्त व्यक्ति पृथ्वीपर गिर जाता है, उसके शरीरसे पसीना बहने लगता है, सोंस वेगसे चलने लगती है और मुखसे फेन निकलने लगता है।

२३ मोह या मूर्च्छा : भय, विपत्ति, आवेग अथवा स्मृतिके कारण उत्पन्न हुए वित्तके विक्षेपको मोह या मूर्च्छा कहते हैं। इसमे अज्ञान, भ्रम, पछाड खाना, लड़खड़ाना, देख न सकना आदि लक्षण दिखाई देते हैं।

२४ मति : शास्त्र आदिके उपदेश ग्रहण करके तथा भ्रान्तिका

उच्छेदन करके तत्त्वका ज्ञान करानेवाली बुद्धिका नाम मति है ।

२५ आलस्य : थकावट, गर्भ आदि कारणोंसे उत्पन्न हुई अकर्मण्यता या काम न करनेकी भावनाको आलस्य कहते हैं । आलस्यमे जमाई और अँगड़ाई आती है तथा लेटने या बैठे ही रहनेको जी चाहता है ।

२६ आवेग : मनकी घबराहटको आवेग कहते हैं । यह कई कारणोंसे हो सकता है । यदि राज्य-विप्लव अथवा आक्रमणसे हो तो वीर लोग शस्त्रास्त्र ढूँढ़ते हैं और हाथी-घोड़े सजाते हैं किन्तु कायर लोग भागने और छिपनेका उपाय करते हैं । आँधी, पानी, बिजली, बाढ़ आदिके कारण भी आवेग होता है । इसमे कभी मनुष्य दौड़ता है, कभी अपनेको छिपाता है, कभी भगवान्को पुकारता है । यदि उत्पातसे हो तो अङ्ग शिथिल हो जाते हैं । यदि इष्ट अथवा अनिष्ट-सयोगोसे हो तो तदनुसार हर्ष अथवा शोक होता है । अग्निके कारण जो आवेग होता है उसमे मुँह धुँसे भर जाता है और जब आवेगका कारण हाथी या सिंह आदि होते हैं तब भय, स्तम्भ, कम्प और भागनेका प्रयत्न होता है ।

२७ तर्क : सन्देह दूर करनेके लिये अथवा मानसिक द्वन्द्वके समय विचारमे पड़ना तर्क कहलाता है ।

२८ अवहित्था : लज्जा आदि भावोंके कारण अङ्गके विकार छिपानेको अवहित्था कहते हैं ।

२९ व्याधि . शारीरिक रोगको व्याधि कहते हैं । वियोगके कारण सन्निपात आदि व्याधियाँ हो जाती हैं जिनका रूपको तथा काव्योंमे बहुधा वर्णन पाया जाता है ।

३० उन्माद : बिना सोचे-विचारे कोई काम करना उन्माद कहलाता है । यह सन्निपात आदि शारीरिक रोगोसे भी हो सकता है और ग्रह-योग आदि अन्य कारणोंसे भी ।

३१ विषाद : किसी आरम्भ किए हुए काममें सफलता न प्राप्त कर सकनेके कारण धैर्य खो जानेको विषाद कहते हैं ।

३२ औत्सुक्य : किसी सुखदायक वस्तु या इष्ट व्यक्तिकी आकांक्षासे अथवा प्रेमास्वादके अभावमें या घबराहटके कारण समय न बिता सकनेको औत्सुक्य कहते हैं ।

३३ चपलता : राग, द्वेष, मात्सर्य आदिके कारण एक स्थितिमें न रह सकनेको चपलता कहते हैं ।

नए सञ्चारी भाव

आचार्यों-द्वारा गिनाए हुए इन तैंतीस सञ्चारी भावोंमें श्रम, जडता, उग्रता, स्मृति, मरण, मद, स्वप्न, निद्रा, विबोध अपस्मार, मोह, मति, आवेग, तर्क, अवहित्था, व्याधि, उन्माद और चपलता ये तो भावानुगत शारीरिक या बौद्धिक दशाएँ और क्रियाएँ हैं अतः इन्हे सञ्चारी भाव नहीं मानना चाहिए । अतः शेष उन्तीस ही सञ्चारी भाव हैं । अभिनव-भरतने अपने अभिनव नाट्य शास्त्रमें सत्रह सञ्चारी भाव या पोषक भाव मिलाकर कुल बत्तीस सञ्चारी भाव गिनाए हैं ।

अभिनवभरतके मतसे केवल निम्नलिखित बत्तीस सञ्चारी भाव हैं—

१. निर्वेद, २. ग्लानि, ३. शङ्का, ४. धृति, ५. हर्ष, ६. दैन्य, ७. चिन्ता, ८. त्रास, ९. असूया, १०. अमर्ष, ११. गर्व, १२. ब्रीडा, १३. आलस्य, १४. विषाद, १५. औत्सुक्य, १६. लोभ, १७. ईर्ष्या, १८. लालसा, १९. कामना, २०. आसक्ति, २१. कुतूहल, २२. श्रद्धा, २३. विश्वास, २४. विनोद, २५. प्रतिकार, २६. प्रवञ्चना, २७. आशा, २८. निराशा, २९. मान, ३०. उपेक्षा, ३१. स्पर्द्धा और ३२. विजय ।

इनमेंसे प्रथम पन्द्रह सञ्चारी भावोंका वर्णन ऊपर हो चुका है, शेष सत्रहका विवरण नीचे दिया जाता है ।

१. लोभ : किसी व्यक्ति या वस्तुके सौन्दर्य अथवा उसके किसी अन्य गुणके अपने लिये अप्राप्य होनेपर, उसे देख-देखकर उसपर

रीफने तथा जब उसका स्मरण हो तब उसका साक्षात्कार करनेकी इच्छाको लोभ कहते हैं।

२. ईर्ष्या : जिस व्यक्ति या वस्तुको हम अपना समझते हो, उसके भोगमें किसी दूसरेका हस्तक्षेप होनेपर हस्तक्षेप करनेवाले व्यक्तिके प्रति जो मनमें कुढ़न, डाह या जलन होती है अथवा अपने किसी समबुद्धि, समसामर्थ्य, सहधर्मी तथा सहकर्मीके अनुचित ढङ्गके अभ्युदयपर जो मनमें अपने छोटे होनेकी ग्लानि हो जाती है वह ईर्ष्या कहलाती है।

३ लालसा : सुन्दर या लोकहितकारी व्यक्तिको या अपने किसी अभ्युदय-प्राप्त इष्टको देखने या उससे मिलनेकी उत्कट इच्छा अथवा कोई सुन्दर या विलक्षण वस्तु देखनेकी तीव्र इच्छाको लालसा कहते हैं।

४. कामना : अपने या अपने इष्टके लिये मङ्गल और अभ्युदय चाहनेकी भावनाको कामना कहते हैं।

५ आसक्ति जब किसी अप्राप्य व्यक्ति, दृश्य या वस्तुके प्रति इतनी ममता हो जाती है कि उसके आँखोंसे ओभल होने या दूर होनेमें मानसिक व्यथा हो वहाँ आसक्ति सञ्चारी होता है।

६ कुतूहल : अद्भुत व्यक्ति या वस्तुको देखने अथवा उनकी कथा सुननेके लिये मनमें जो चाव और गुदगुदी होती है उसे कुतूहल कहते हैं।

७. श्रद्धा : स्वहितकारी या लोकहितकारी तथा अपनेसे अवस्था, विद्या, त्याग अथवा गुणमें बड़े व्यक्तियोंके गुण-श्रवण करने या दर्शन करनेके कारण मनमें उनके प्रति जो अस्थायी सार्विक आदर उत्पन्न हो जाता है उसे श्रद्धा कहते हैं।

८. विश्वास : किसी व्यक्तिकी अवस्था या उसका आचरण देख-सुनकर अथवा किसी घटनाको देख-सुनकर उसके परिणाममें निश्चयताके भावको विश्वास कहते हैं।

९. विनोद : किसी व्यक्तिकी दुर्बलता या मूर्खतासे लाभ उठाकर

उसकी मूर्खतासे जी वहलानेको विनोद कहते हैं। इसमें किसीको कष्ट देने और स्वार्थ सिद्ध करनेकी बात नहीं होनी चाहिए।

१०. प्रतिकार : अपने साथ भलाई करनेवालेके साथ भलाई और बुराई करनेवालेके साथ बुराई करनेकी भावनाको प्रतिकार कहते हैं।

११ प्रवञ्चना : मूर्ख या सीधे व्यक्तिको ठगनेकी भावनाको प्रवञ्चना कहते हैं।

१२. आशा : अपने या किसी इष्ट व्यक्तिके कार्य या किसी घटनाके परिणामकी सफलतामें अनिश्चित विश्वासको आशा कहते हैं।

१३. निराशा : अपने या किसी इष्ट व्यक्तिके कार्य या किसी स्वसम्बद्ध घटनाके परिणामकी असफलतामें निश्चित विश्वासको निराशा कहते हैं।

१४. मान : अपने इष्ट या परम आत्मीयके द्वारा अपनी उपेक्षा या अपमान देखकर उससे रूठनेके भावको मान कहते हैं।

१५. उपेक्षा किसी व्यक्ति, वस्तु या कार्यके प्रति रुचि न दिखानेको तथा उसके प्रति उदासीन रहनेकी भावनाको उपेक्षा कहते हैं।

१६. स्पर्द्धा : अपने सहकर्मीकी उन्नति देखकर उसके समकक्ष या उससे आगे बढ़नेकी भावनाको स्पर्द्धा कहते हैं।

१७. विजय : ऐसा कार्य करनेकी भावना जो पहले किसीने न की हो, विजय कहलाती है।

इन बत्तीस सञ्चारी भावोंके ज्ञानके बिना कोई भी साहित्यकार ठीक-ठीक चरित्र-निर्वाह नहीं कर सकना क्योंकि किसी दृश्य या वर्णनके ग्रन्थसे साहित्यकार जो विशिष्ट परिणाम उपस्थित करना चाहता है वह तबतक ठीक और उचित नहीं हो सकता जबतक पात्रोंकी उक्तियों, चेष्टाओं तथा व्यापारोंमें तत्सम्बद्ध सञ्चारी भावोंका समावेश नहीं हो जाता।

मम्मटका विवेचन

मम्मटने 'काव्यप्रकाश'में कहा है कि 'जैसे दूध ही जमकर दही बन

जाता है उसी प्रकार विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावोंसे प्रेरित होकर स्थायी भाव ही रस बन जाता है ।' उनका कहना है कि 'सहृदयोंके हृदयमें रति, हास, शोक आदि भाव छिपे या दबे हुए रहते हैं किन्तु काव्य सुनने या पढ़ने अथवा नाटक देखनेसे वे उभड़कर रस बन जाते हैं ।

शृङ्गार-रस

शृङ्गारको रसराज (सब रसोंका राजा) कहा गया है क्योंकि शृङ्गारमें दो आलम्बन (नायक-नायिका) होते हैं, सभी अनुभाव हो सकते हैं और सभी सञ्चारी भाव हो सकते हैं । शृङ्गारके दो पक्ष हैं—१. सम्भोग या संयोग शृङ्गार, जिसके अन्तर्गत नायक-नायिकाका पारस्परिक अवलोकन, आलिङ्गन आदि आते हैं, २. विप्रलम्भ या वियोग शृङ्गार, जिसमें शङ्का, उत्सुकता, मद, ग्लानि, निद्रा, प्रमाद, चिन्ता, अमूया, निर्वेद, स्वप्न आदि व्यभिचारी भाव माने गए हैं और सन्ताप, निद्राभङ्ग, कृशता तथा प्रलाप आदि अनुभाव माने गए हैं । यह वियोग पाँच कारणोंसे माना गया है—(क) अभिलाषा, (ख) ईर्ष्या, (ग) विरह, (घ) प्रवास, (ङ) शाप । इनमें अभिलाषासे वह वियोग होता है जहाँ चित्र-दर्शन, प्रत्यक्ष दर्शन, स्वप्न-दर्शन, गुण-श्रवण आदिसे पूर्वानुराग होता है । इस वियोग शृङ्गारमें दस काम-दशाएँ मानी गई हैं—१. अभिलाषा, २. चिन्ता, ३. स्मृति, ४. गुणकथन, ५. उद्वेग, ६ प्रलाप, ७. उन्माद, ८. व्याधि, ९. दृढता और १०. मृति ।

हास्य रस

बेढङ्गा आकार, बेढङ्गी बोली और वेश-भूषा तथा चेष्टा आदिसे हास्य उत्पन्न होता है । यह दो प्रकारका होता है—१. आत्मस्थ और २. परस्थ । हास्यकी वस्तु देखनेसे जो हास स्वय उत्पन्न होता है वह आत्मस्थ और जो दूसरेको हँसते देखकर उत्पन्न होता है वह परस्थ कहलाता है । इस हास्यके छह भेद होते हैं—(क) स्मित, (ख) हसित, (ग) विहसित, (घ) अवहसित, (ङ) अपहसित और

(च) अतिहसित । ये सब भेद कम और अधिक हँसनेके परिणामके अनुसार बनाए गए हैं ।

करुण रस

बन्धुओंके विनाशका और वियोगसे अथवा धर्मपर आपत्ति या द्रव्यनाश आदि अनिष्ट घटनाओंसे करुण रस उत्पन्न होता है ।

रौद्र रस

शत्रुका सम्मुख होना या कार्य करना, अपमानित होना, किसीके द्वारा बुराई होना या गुरुजनकी निन्दा आदिसे रौद्र रस होता है ।

वीर रस

अत्यन्त उत्साहसे वीर रसकी उत्पत्ति मानी गई है । इस वीर रसके चार भेद हैं—१. दानवीर, २. धर्मवीर, ३. युद्धवीर और ४. दयावीर । किन्तु अब इनमें पाँचवाँ 'विक्रमवीर' भी बढ़ा लेना चाहिए जो उन लोगोके लिये प्रयुक्त हो सकता है जो असाधारण कार्य करनेका साहस करते हैं, जैसे हिमालय पर्वतपर चढ़ना । कुछ आचार्योंने यह माना है कि 'वीररसका प्रयोग केवल युद्धमें ही करना चाहिए' किन्तु यह मत ठीक नहीं है । उत्साहके और भी बहुतसे क्षेत्र हैं । जो व्यक्ति अपने प्राण सङ्कटमें डालकर डूबतेको बचाता है वह भी वीर ही है ।

भयानक रस

जब कोई बलवान आक्रमण करे या कोई भयङ्कर वस्तु दिखाई दे तब भयानक रस होता है ।

बीभत्स रस

जहाँ रुधिर, मज्जा या अन्य घृणित वस्तुएँ देखनेसे ग्लानि हो वहाँ बीभत्स रस होता है ।

अद्भुत रस

आश्चर्यजनक विचित्र वस्तुओंको देखनेसे अद्भुत रस व्यक्त होता है ।

शान्त रस

जो लोग शान्त रस मानते हैं उनका कहना है कि 'तत्त्वज्ञान और वैराग्यसे शान्त रस होता है।' इसका स्थायी भाव निर्वेद या शान्ति; संसारकी असारता ही अलम्बन, आश्रम, तीर्थ, श्मशान, सत्सङ्ग आदि पन, रोमाञ्च और अश्रु आदि अनुभाव, स्मृति, मति आदि सञ्चारी होते हैं।

भाव

देवता, गुरु, महापुरुष और पुत्र आदिके प्रति जो पूज्य-बुद्धि, श्रद्धा-बुद्धि, या वात्सल्य-बुद्धि होती है वह 'भाव' कहलाती है। इसी प्रकार जब आलम्बनको देखकर उसके अनुकूल स्थायी भाव जाग तो जाय किन्तु उद्दीपन, अनुभाव और सञ्चारी न हो तब वे भी भाव ही कहलाते हैं। इनके अतिरिक्त जहाँ सञ्चारी भाव ही प्रधानतासे व्यक्त होते दिखाई पड़े वे भी भाव होते हैं जैसे हर्ष, उत्सुकता आदि।

रसाभास

जब अनुचित और असङ्गत रूपसे रसका प्रयोग किया जाता है, जैसे चिड़ियोंके प्रेमका या नायक-नायिकामें एकपक्षीय प्रेम दिखाना आदि तब ऐसी स्थितिमें रसाभास होता है, रस नहीं।

भावाभास

जब अनुचित और असङ्गत रूपसे भावका वर्णन किया जाता है, जैसे पक्षी-द्वारा चिन्ताका वर्णन या जहाँ रसाभासके अङ्ग होकर भाव आते हैं उन्हें भावाभास कहते हैं।

भावशान्ति

एक भावका वर्णन होते समय किसी दूसरे भावके सहसा प्रकट हो जानेसे पहले भावकी समाप्तिमें जो चमत्कार आ जाता है उसे भावशान्ति कहते हैं। जैसे—

बहुविधि सोचत सोच-बिमोचन । स्रवत सलिल राजिवदल खोचन ॥

प्रभु प्रलाप सुनि कान, विकल भए बानर निकर ।
 आइ गए हनुमान, जिमि करुणा महुँ बीररस ॥
 हरखि राम भेंटै हनुमाना । (अति कृतज्ञ प्रभु परम सुजाना) ॥

—तुलसी

भावोदय

जहाँ किसी भावके समाप्त होनेपर सहसा कोई दूसरा भाव उदय हो और उसके उदय होनेमें कोई चमत्कार हो वहाँ भावोदय होता है ।

भाव-सन्धि

जहाँ समान चमत्कारवाले दो भाव एक साथ उपस्थित हो वहाँ भाव सन्धि होती है ।

भाव शबलता

जहाँ एक साथ एकके अनन्तर दूसरे भाव आकर एकत्र हो जायँ वहाँ भाव-शबलता होती है ।

६

अलङ्कार-सम्प्रदाय

अलङ्कारका अर्थ है सजाना । सबसे पहले भामहने यह मत प्रवर्तित किया कि 'कविताके सौन्दर्यके लिये अलङ्कार आवश्यक हैं ।' उनके इस सिद्धान्तका समर्थन उनके टीकाकार उद्भटने किया और फिर दण्डी, रुद्रट और प्रतिहारेन्दुराज आदि अनेक विद्वानोंने उनका अनुगमन किया । दण्डीका मत है कि 'काव्यका पोषण करनेवाले अङ्गोको अलङ्कार कहना चाहिए ।' इसी प्रकार रुद्रट और प्रतिहारेन्दुराजने भी अपने साहित्य-ग्रन्थोमें काव्यके लिये अलङ्कारको ही प्रधान माना है । ये लोग अलङ्कारको काव्यका प्राण मानते हुए कहते हैं कि 'जैसे उष्णता ही अग्निका मुख्य गुणतत्त्व है, उसी प्रकार अलङ्कार भी काव्यका प्राणतत्त्व है । जिस प्रकार अग्निको उष्णताहीन

मानना अनुचित और मूर्खतापूर्ण है वैसे ही काव्यको अलङ्कारहीन मानना भी है।' सम्मतने काव्यका लक्षण बताते हुए कहा है कि 'काव्यके शब्द और अर्थ निर्दोष हो, गुणयुक्त हो और कहीं-कहीं बिना अलङ्कारवाले भी हो तो कोई बात नहीं'—'तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलकृती पुनः क्वापि।' इसपर टिप्पणी करते हुए चन्द्रालोककार जयदेवने कहा है कि 'जो लोग काव्यको अलङ्कारहीन शब्द और अर्थवाला मानते हैं वे यह क्यों नहीं मान लेते कि अग्नि अनुष्ण (ठण्डी) भी होती है—

अङ्गाकरोति य काव्य शब्दार्थावनलकृती ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलकृती ।।

स्ययकका मत है कि 'प्राचीन आलङ्कारिक भी काव्यमें अलङ्कारको ही प्रधान मानते हैं।' इन अलङ्कारोंका कुछ दिनों तो ऐसा व्यसन चला कि प्रत्येक आचार्य नए-नए अलङ्कार निकालने लगे यहाँतक कि अलङ्कारोंकी सख्या सैकड़ोंतक पहुँच गई।

भरतने अपने नाट्य-शास्त्रमें केवल चार अलङ्कारोंका उल्लेख किया है—१. अनुप्रास, २. उपमा, ३. रूपक और ४. दीपक।

रस और अलङ्कार

यद्यपि रसका सिद्धान्त अलङ्कारके पहलेसे ही चला आ रहा था किन्तु इन अलङ्कार-सम्प्रदायवादियोंने रसको अलङ्कारका ही एक प्रकार मान लिया है। रसवत्, प्रेयस्, ऊर्जस्वित और समाहित अलङ्कारोंके भीतर ही उन्होंने रस और भाव सबका समावेश कर लिया है। भामहने कहा है कि 'महाकाव्यमें रसकी स्थिति होती है।' उन्होंने प्रेयस्, रसवत् आदि अलङ्कारोंमें रसका पूरा विवरण दे दिया है और यह भी लिख दिया है कि जहाँ स्पष्ट रूपसे शृङ्गार आदि अलङ्कार नहीं प्रतीत होते हैं वहाँ रसवत् अलङ्कार नहीं माना जा सकता।' इसी प्रकार दण्डीने भी रसवत् अलङ्कारके भीतर ही आठो रसों और आठो स्थायी भावोंको ला रक्खा है और गुणोंमेंसे माधुर्यमें रसका सन्निवेश

माना है। उद्भटने भी यद्यपि रसवत् अलङ्कारकी व्याख्यामे स्थायी भाव, विभाव और सञ्चारी भाव आदि शब्दोंका प्रयोग तो नहीं किया किन्तु नौ प्रकारके रस उन्होंने मान लिए हैं। रुद्रटने भी यद्यपि अलङ्कारका ही समर्थन और प्रतिपादन किया है किन्तु उनका भी मत है कि 'काव्यमे वडे यत्नसे रसका सन्निवेश करना चाहिए।' तात्पर्य यह है कि यद्यपि इन आचार्योंने अलङ्कारको प्रधान माना है किन्तु रस तत्त्वकी उन्होंने अवहेलना नहीं की। अन्तर केवल इतना ही रहा कि इन आचार्योंने रसको भी अलङ्कारका एक प्रकार मान लिया।

जिन आचार्योंने काव्यमे अलङ्कारकी कल्पना की है उन्होंने अलङ्कारकी परिभाषा यहाँ बताई है कि 'जिससे सजावट की जाय उसीको अलङ्कार कहते हैं' (अलक्रियतेऽनेनेत्यलङ्कारः)। जैसे शरीरपर अलङ्कार या आभूषण पहननेसे शरीरका स्वाभाविक सौन्दर्य और भी अधिक निखर जाता है, वैसे ही शब्दों और वाक्योंमे अलङ्कार या सजावट भर देनेसे शब्द और वाक्य सुन्दर और आकर्षक हो जाते हैं। यद्यपि कभी कभी अलङ्कारके बिना भी स्वाभाविक सुन्दरता आकर्षक होती है और शब्द तथा वाक्य भी कभी-कभी स्वाभाविक रूपमे अधिक मनोहर और सरस लगते हैं, किन्तु यदि उनमे अलङ्कारकी सुन्दरता जोड़ दी जाय तो उनका प्रभाव और भी अधिक व्यापक हो जाता है।

अलङ्कारका अर्थ यह है कि 'वह जब प्रयोग कर दिया जाय तब फिर कुछ भी कहना या जोड़ना शेष न रहे', अर्थात् किसी बातको कहनेके समय जो शैली या उपमान आदि प्रयुक्त हो वे ऐसे हो कि उन्हें देखकर सहृदय लोग 'अलं' अर्थात् 'बस' कह दें, अर्थात् उनसे यह सूचित हो कि अब किसी दूसरे ढङ्गसे या इससे अधिक किसी दूसरे प्रकारसे विशिष्ट कहनेकी आवश्यकता नहीं रह गई है। किसी बातको इस प्रकार सज्जानेका विधान अलङ्कार कहलाता है जिसका

प्रयोग करनेसे उचित और योग्य प्रकारसे तथा तीव्रतासे भावकी अभिव्यञ्जना की जा सके।

कुछ आचार्योंने इसी बातको थोडा घुमा-फिराकर इस प्रकार कहा है कि 'शब्द और अर्थके द्वारा उपस्थित रसके गुणोकी विशेषता जिस शैलीसे प्रकट की जाय, उसे अलङ्कार कहते है।' कुछका कहना है कि 'शोभा बढ़ानेवाले तथा रस आदिका उत्कर्ष करनेवाले शब्द और अर्थके अस्थिर धर्मको अलङ्कार कहते है।' ऊपरकी एक परिभाषामे शैलीको अलङ्कार बताया गया है, दूसरीमे अस्थिर धर्मको अलङ्कार बताया है। किन्तु वास्तवमे न तो शैली ही अलङ्कार है न धर्म ही। अलङ्कार वह निश्चल योजना है जिसके अन्तर्गत काव्यका स्वरूप, उसके विविध अङ्ग, अङ्गोके प्रकरण, प्रकरणोके अन्तर्गत कथा, वर्णन, सवाद और उन सबमे व्याप्त एक विशेष उद्देश्यकी अभिव्यक्ति, सब आ जाते है और यह सब पूरी योजना भाषाके जिन अनेक विधानोसे पूरी होती है उन सबकी समष्टि ही अलङ्कार है। उसमे शब्द और अर्थके द्वारा किसी शैलीसे रसके गुणोकी विशेषता ही प्रकट की जाती हो। जैसे रङ्गमञ्चके नटपर विभिन्न केन्द्रोसे पडनेवाले विभिन्न रङ्गोके प्रकाश विभिन्न अवसरोपर उसकी विभिन्न चेष्टाओ, भाव-भङ्गियो और मुद्राओको स्पष्ट करते चलते है उसी प्रकार अलङ्कार भी काव्यके विभिन्न पात्रो, अवसरो और कार्योंको अधिक स्पष्ट रूपसे व्यक्त करनेमे और सम्वेदनशील बनानेमे सहायक होते है। यदि ऐसा न करके वे केवल भाषा-चमत्कारसे ही पाठक या श्रोताके मनमे कुतूहल उत्पन्न करते तो वे अलङ्कार न हो पाते क्योकि अलङ्कार साधन है, साध्य नहीं।

ये अलङ्कार शब्दमे भी हो सकते है, अर्थमे भी हो सकते है तथा शब्द और अर्थ दोनोमे हो सकते है इसीलिये इनके तीन भेद बताए गए है—१. शब्दालङ्कार, २. अर्थालङ्कार और ३. उभयालङ्कार। यतः 'अलङ्कार किसी उक्तिकी सजावटकी उस समष्टिको कहते है जिससे

वक्ताके भावकी श्रोताके मनमें तीव्रतर व्यञ्जना हो, अतः शब्दके अर्थमें अलंकार नहीं, वरन् वाक्यकी योजनामें अलङ्कार होता है। किन्तु वाक्यमें भी यह सौन्दर्य या प्रभाव शब्दों और उनके अर्थोंसे ही आता है अतः शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनोंपर ही विचार करना चाहिए।

शब्दालङ्कार

शब्दालंकार वह है जिसमें केवल शब्दोंका सौन्दर्य हो। ये पाँच प्रकारके माने गए हैं—वक्रोक्ति, अनुप्रास, यमक, श्लेष और चित्र। आधुनिक ग्रन्थकारोंने इनमेंसे वक्रोक्ति और श्लेषको अर्थालंकारमें ही परिगणित किया है। चित्रालंकार वह है, जिससे वर्णों तथा शब्दोंके निबन्धसे खड्ग, रथ आदि अनेक प्रकारके चित्र बनाए जाते हैं। इसे केवल शब्द-व्यायाम समझना चाहिए।

अर्थालङ्कार

अर्थालंकार वहाँ होता है जहाँ प्रयुक्त शब्दोंके अर्थोंके कारण चमत्कार आ जाता है। इनकी संख्या बहुत अधिक है। साम्य, विराध, शृङ्खला, न्याय और वस्तु-भेदसे ये पाँच श्रेणियोंमें बाँटे गए हैं।

उभयालङ्कार

जिनमें शब्द और अर्थ दोनोंका सौन्दर्य होता है वे उभयालंकार कहलाते हैं, जैसे साहित्य-दर्पणकार और काव्य-प्रकाशकारने वक्रोक्तिको शब्दालंकार माना है पर भाषा-भूषणकारने इसे अर्थालंकार माना है। नीचे चन्द्रालोकके अनुसार अलंकारोंका परिचय दिया जा रहा है।

दो वस्तुओं (उपमान और उपमेय) में भेद रहते हुए भी सादृश्य दिखलाने या समान धर्म बतलानेकी उपमालंकार कहते हैं। इसके चार अङ्ग हैं—१. उपमेय : जिसकी उपमा दी जाय अर्थात् जो वर्ण्य या वर्णनीय हो। २. उपमान : वह वस्तु जिससे उपमा दी जाय अर्थात् जिसके समान दूसरी वस्तु बतलाई जाय। ३. वाचक : उपमा प्रकट

करनेवाले शब्द, जैसे—से, समान, तुल्य आदि । ४. धर्म : साधारण या सामान्य धर्म (गुण, क्रिया, रूप आदि) जो दोनोंमें दिखलाया जाय । कुछ लोगोंने नामसाम्य भी उपमा ही माना है पर यह निरर्थक और त्याज्य है, जैसे—अर्जुनके समान अर्जुन वृक्ष देखो । जहाँ समताके चारो अङ्ग वर्तमान हो वहाँ पूर्णोपमा अलङ्कार होता है, जैसे—श्रीकृष्णका शरीर नवघनके समान साँवला है । जिन उपमाओंमें इन चारो अङ्गोंमेंसे एक, दो या तीन न हो वे लुप्तोपमा कहलाते हैं, जैसे—१. श्रीकृष्ण नवघनके समान है—धर्म-लुप्तोपमा । २. देखो ! श्रीकृष्ण नवघन हैं—धर्म-वाचक लुप्तोपमा । ३. देखो, श्रीकृष्ण (नवघनके समान साँवले हैं क्योंकि) मोरोके नृत्यका कारण बन गए हैं—धर्म-वाचक-उपमान-लुप्तोपमा । इस प्रकार लुप्तोपमाके बहुतसे भेद हो सकते हैं ।

जिसमें उपमेय ही उपमान भी होता है अर्थात् एक ही वस्तु उपमेय और उपमान दोनों रूपोंमें कही जाय उसे अनन्वय कहते हैं, जैसे रामके समान राम हैं ।

जिसमें उपमेय उपमानके समान और उपमान उपमेयके समान बतलाया जाय अर्थात् दोनोंमें पारस्परिक सादृश्य होना माना जाय वह उपमानोपमेय कहलाता है, जैसे—मुख कमलके समान तथा कमल मुखके समान है ।

प्रतीपका अर्थ है प्रतिकूल या उल्टा अर्थात् उपमेयको उपमानके समान न कहकर उल्टे उपमानको उपमेयके सदृश बतलाना । उपमेय तथा उपमानके सादृश्यमें आधिक्य तथा कमी आदिके सम्बन्धसे प्रतीप अलङ्कार पाँच प्रकारका माना गया है—(क) जब उपमेयके समान उपमान बताया गया हो, जैसे—कमल नेत्रके समान है । (ख) जब उपमानकी समानता न कर सकनेपर उपमेय तिरस्कृत हो, जैसे—अपने मुख (के सौन्दर्य) का क्या गर्व करती हो ? चन्द्रको तो देखो । (ग) जब उपमेयकी समानता न कर सकनेपर उपमान तिरस्कृत हो, जैसे—तुम्हारी आँखोंके तीक्ष्ण कटाक्षके सामने कामके बाण चूँ है ।

(घ) जब उपमानको उपमेयके समान बतानेमें सकोच प्रकट किया जाय, जैसे—तुम्हारे इन सुन्दर नेत्रोंकी उपमा मीनसे कैसे दी जा सकती है ? (ङ) जब उपमेयके सामने उपमान व्यर्थ-सा जान पड़े, जैसे—तुम्हारे नेत्रके आगे मृगके नेत्र कुछ भी नहीं हैं ।

जहाँ उपमेयमें बिना किसी भेदके उपमानका आरोप हो अर्थात् दोनों एक ही मान लिए गए हो और निषेध-वाचक शब्द न आवे वहाँ रूपक होता है । रूपकके दो भेद हैं—१. तद्रूप और २. अभेद । इनके भी (क) अधिक, (ख) सम और (ग) न्यूनके अनुसार तीन-तीन और भेद हैं—१. न्यूनतद्रूप : जैसे समुद्रसे उत्पन्न न होनेपर भी यह दूसरी लक्ष्मीके समान सुन्दर है । २. अधिक तद्रूप : जैसे दिन रात प्रकाश देनेके कारण यह मुख-चन्द्र आकाशके चन्द्रसे बढ़कर है । ३. समतद्रूप : जैसे जब नेत्र-कमल हैं ही तब कमल किस कामका । ४. अधिक अभेद : जैसे यह कनकलता स्त्री चलती हुई कितनी अच्छी लगती है (इसमें चलना विशेषता है) । ५. न्यून-अभेद : जैसे ये विद्रुम-अधर समुद्रसे उत्पन्न नहीं हैं । ६. सम-अभेद : जैसे तुम्हारा विमल मुख कमल बड़ा सरस और सुगन्धियुक्त है ।

जहाँ उपमेयका कार्य उपमानसे कराया जाय या दोनोंका एक रूपसे कार्य कराया जाना दिखाया जाय, वहाँ परिणाम अलंकार होता है । रूपकमें इसमें यही भेद है कि इसमें उपमान-द्वारा कार्य होना दिखलाकर विशेष चमत्कार उत्पन्न किया जाता है जो रूपकमें नहीं होता, जैसे—‘श्रीरामचन्द्रजी अपने कर-कमलोसे धनुषबाण घुमा रहे हैं ।’

जहाँ एक ही वस्तुका अनेक रूपोंमें वर्णन किया जाय वहाँ उल्लेख अलंकार होता है । इसके दो भेद हैं—१. जब एक वस्तुको अनेक लोग अनेक रूपोंमें देखें, जैसे—श्रीरामचन्द्रजीको नारियोने शृङ्गाररस, विद्वानोंने विराट्मय, जनकने आत्मीय, रानियोंने शिशु और योगियोंने परमतत्त्वके रूपमें देखा । २. जब एक ही वस्तुको उसके गुणोंके

अनुसार एक ही व्यक्ति कई रूपोंमें देखे, जैसे—आप युद्धमें अर्जुन, तेजमें सूर्य और विद्यामें बृहस्पतिके समान है ।

पहले देखी या अनुभव की हुई वस्तुके समान कोई वस्तु देख लेनेपर उस पहले देखी हुई वस्तुका स्मरण हो जानेका जहाँ वर्णन हो वहाँ स्मरण अलङ्कार होता है, जैसे—चन्द्रको देखकर प्रेयसीका मुख स्मरण होने लगा है ।

जहाँ उपमानमें उपमेयका भ्रम हो जाय वहाँ भ्रम या भ्रान्तिमान् अलङ्कार होता है, जैसे—मुखको चन्द्र समझकर ये चकोर साथ लग गए हैं ।

जहाँ किसी वस्तुको देखकर उसके वास्तविक रूपका निश्चय न हो वहाँ सन्देह अलङ्कार होता है, जैसे—यह प्रियाका मुख है, या चन्द्र है या नया खिला हुआ कमल है ?

जहाँ उपमेयका निषेध करके उपमानकी स्थापना की जाय वहाँ अपहृति अलङ्कार होता है । इसके छह भेद होते हैं—१. शुद्धापहृति : जहाँ किसी एक धर्म या गुणके कारण उपमेयका निषेध करके उपमान स्थापित किया जाता है, जैसे ये स्तन नहीं हैं, गेंदेके फूल हैं । २. हेत्वापहृति : जब उपमेयका निषेध करते हुए उसका हेतु या कारण भी दिया जाय, जैसे—चन्द्रको देखकर स्त्री कहती है कि 'चन्द्रमें तो गर्मी नहीं होती और रात्रिको सूर्य नहीं दिखाई देते, अतः हो न हो यह बड़वानल ही है ।' पर्यस्तापहृति : जब एकके गुणका दूसरेपर आरोप किया जाय, जैसे—यह मुख-सुधाधरका प्रकाश है, सुधाधर (चन्द्र) नहीं है । ४. भ्रान्त्यापहृति : दूसरेकी भ्रान्तिकी मिटानेके लिये जब अपहृतिका प्रयोग हो, जैसे—हे सखी ! मुझे ज्वर नहीं है, यह तो कामदेव तपा रहा है । ५. छेकापहृति : जहाँ शुक्तिसे बात छिपाई जाय, जैसे—मेरे ओठोंपर प्रियके दाँतके घाव नहीं है, बरन् जाड़ेके पवनसे ओठ फट गए हैं । ६. कैवपापहृति : जब एकके

वहाने दूसरा कार्य होना कहा जाय, जैसे—प्रियाके तीक्ष्ण कटाक्षोके वहाने कामदेव अपने बाण चला रहा है।

जहाँ भेदका ज्ञान होते हुए भी उपमेयमे उपमानकी प्रतीति हो वहाँ उत्प्रेक्षा अलङ्कार होता है अर्थात् जहाँ असम्भव उपमान लाया जाय वहाँ उत्प्रेक्षा अलङ्कार होता है। मनु, जनु, अदि उत्प्रेक्षाके वाचक शब्द है। इसके पाँच भेद हैं—१. वस्तुत्प्रेक्षा, २. हेतुत्प्रेक्षा, ३. फलोत्प्रेक्षा, ४. गम्योत्प्रेक्षा और ५. सापह्वोत्प्रेक्षा। वस्तुत्प्रेक्षा क. उक्त-विषया और ख. अनुक्त विषया तथा हेतुत्प्रेक्षा और फलोत्प्रेक्षाके क. सिद्ध-विषया और ख. असिद्धविषया ये दो-दो भेद होते हैं। उत्प्रेक्षामे वाचक शब्द न हो तो गम्योत्प्रेक्षा और अपह्नुति तथा उत्प्रेक्षाका मेल हो तो सापह्वोत्प्रेक्षा होती है। १. वस्तुत्प्रेक्षा: जिसमे एक वस्तु दूसरेके तुल्य दिखाई जाय, जैसे—नेत्र विशेष रूपसे बड़े और सरस हैं, मानो वे कमल हो। २. हेतुत्प्रेक्षा जिसमे जिस वस्तुका कारण न हो उसको उसी वस्तुका कारण मानना, जैसे—उसके पैर माना कठोर आँगनमे चलनेके कारण ही लाल हो गए हो ३. फलोत्प्रेक्षा: जिसमे जो जिसका फल नहीं है वह उसका फल माना जाय, जैसे—तुम्हारे पैरोंकी समानता करनेके लिये कमल एक पाँवसे जलमे खड़ा होकर तप करता है।

जिसमे लोक-सीमाका उल्लंघन प्रधान रूपसे दिखलाया जाय वहाँ अतिशयोक्ति अलङ्कार होता है। जहाँ उपमेयसे निश्चयपूर्वक उपमान अभिन्न प्रतीत होता हो वहाँ भी अतिशयोक्ति अलङ्कार होता है। उत्प्रेक्षासे इसमे यह भेद है कि इसमे अनिश्चित रूपसे कथन रहता है। इसके आठ भेद बताए गए हैं—१. रूपकातिशयोक्ति : जहाँ केवल उपमानका ही वर्णन किया जाय, जैसे—एक धनुष (भ्र) और दो बाण (कटाक्ष) लिए हुए चन्द्रमा (मुख) कनकलता (सुनेहरे शरीर) पर शोभित है। २. सापह्वोत्प्रेक्षा : जब एकका गुण दूसरेपर आरोपित किया जाय, जैसे—अमृत तो तुम्हारे मुखमे है पर पागल लोग चन्द्रमामे

व्रतलाते हैं। ३. भेदकातिशयोक्ति : जब अत्यन्त भेद दिखलाया जाय, जैसे—उसका हँसना, चलना और बात-चीत करना सबसे निराला (कुछ और ही) है। ४. सम्बन्धातिशयोक्ति : असम्बन्धमे सम्बन्ध दिखलाना, जैसे—अयोध्याके घर चन्द्रमातक ऊँचे हैं। ५. असम्बन्धातिशयोक्ति : सम्बन्धमे असम्बन्ध दिखलाना, जैसे—तुम्हारे हाथके आगे कल्पतरुका भला कौन आदर करेगा ? ६. अक्रमातिशयोक्ति : जब कारण और कार्य साथ होते कहे जायँ, जैसे—घनुष तथा शत्रुके शरीरपर आपके बाण एक साथ ही लगते हैं। ७. चपलातिशयोक्ति : जब कारणके तत्काल पीछे ही कार्य हो, जैसे—पतिके आज ही जानेका समाचार सुनकर प्रियाकी उँगलीकी अँगूठी उसके हाथका कड़ा बन गई। ८. अत्यन्तातिशयोक्ति : कार्यके अनन्तर कारण दिखलाना, जैसे—बाण पहुँचनेके पहले ही शत्रु लोट जाते हैं।

तुल्ययोगिता अलंकार वहाँ होता है जहाँ कई प्रस्तुत उपमेयों तथा अप्रस्तुत उपमानोंका एक ही धर्म बतलाया जाय। यह तीन प्रकारका होता है—१. जब एक ही शब्दसे हित और अहित दोनो अर्थ निकलें, जैसे—हे गुणी ! तू रमणी और शत्रु दोनोको हार देता है। [हार = गलेका एक आभूषण (हित), हार = पराजय (अहित)।] २. जब कई वस्तुओंमे एक ही धर्म बताया जाय, जैसे—(सन्ध्याके समय) नवोढाका मुख और कमल दोनो मुरझा रहे हैं। ३. जब बहुतसे धर्म (गुण) का एक साथ होना कहा जाय जैसे—तुम्हीं श्रीनिधि (लक्ष्मीनिवास), धर्मनिधि (अत्यन्त धर्मात्मा), इन्द्र (तेजस्वी) और (कान्तिमान्) हो।

जहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनोका एक धर्म हो वहाँ दीपक अलंकार होता है, जैसे—राजाकी तेजसे तथा हाथीकी मदसे शोभा होती है।

दीपकावृत्ति अलंकार तीन प्रकारका होता है—१. जब केवल पदोंका आवृत्ति हो (किन्तु अर्थ भिन्न हो), जैसे—तुम्हारी प्रतीक्षामे आँखोंकी पलकें भी बढ़ रही हैं और घड़ीके पल भी बढ़ रहे हैं अर्थात्

आँखें फाड़-फाड़कर पलक चौड़ा-चौड़ाकर बाट जोह रहा हूँ और एक-एक पल भारी हो रहा है। यहाँ 'पल बढ़ना' पदकी आवृत्ति हुई है पर अर्थ अलग-अलग हैं। २. जब केवल अर्थ एक हो किन्तु पद भिन्न हो, जैसे—कदम्ब फूल रहा है और केतकी प्रफुल्लित हो रही है। ३. जब पद और अर्थ दोनोंकी आवृत्ति हो, जैसे—मोर भी मत्त हो गया है और चातक भी मत्त (कामासक्त) हो चला है।

जब उपमेय और उपमानके साधारण धर्म दो समान वाक्योमे अलग-अलग कहे जायँ तब प्रतिवस्तूपमा अलङ्कार होता है, जैसे—सूर्यकी शोभा उसके तेजसे है और शूर-वीरकी उसके बाणसे।

जहाँ उपमेय और उसके साधारण धर्म तथा उपमान और उसके साधारण धर्मका वर्णन बिम्ब-प्रतिबिम्ब-भावसे हो वहाँ दृष्टान्त अलङ्कार होता है। प्रतिवस्तूपमामे दोनोंका एक ही धर्म शब्द-भेदसे कहा जाता है पर दृष्टान्तमे भिन्न धर्मका उल्लेख होता है, जैसे—चन्द्रमाकी चाँदनी जैसे फैलती है वैसे ही आपकी कीर्ति फैली है।

चन्द्रालोकके अनुसार निदर्शनाका लक्षण यह है कि उसमे दो समान वाक्योमे एक ही अर्थ या भावका आरोप होता है। यह तीन प्रकारकी बताई गई है—१. प्रथम निदर्शना : जब दो वाक्योका अर्थ एक हो (असमको सम करना), जैसे—चन्द्रमा जैसे निष्कलक है वैसे ही सौम्य दाता भी। २. द्वितीय निदर्शना : जब उपमानका गुण उपमेयमे स्थापित करके एकता लाई जाय, जैसे—देखो, ये नेत्र स्वभावसे ही खञ्जनकी चपलता लिए हुए है। ३. तृतीय निदर्शना : उदाहरण रूपमे कार्य देखकर भला-बुरा फल कहना, जैसे—तेजस्वीके आगे शक्ति निर्बल हो जाती है, महादेवजीके आगे कामदेव इसके प्रमाण हैं।

जहाँ उपमानसे उपमेयमे कुछ विशेषता दिखाई जाती है वहाँ व्यतिरेक अलङ्कार होता है जैसे—मुख कमलके समान है पर (आधिक्य यह है कि) इससे भीठी बात निकलती है। व्यतिरेकमे

और प्रतीपमे केवल इतना ही भेद है कि इसमे प्रकट रूपमे सकारण विशेषता कही जाती है, प्रतीपमे केवल 'अधिक है' इतना ही कहा जाता है।

जब कई बातका एक साथ होना दिखाकर चमत्कार प्रकट किया जाय तब सहोक्ति अलङ्कार होता है, जैसे—आपकी कीर्ति और भागते हुए शत्रु साथ-साथ समुद्रतक पहुँचे।

जहाँ किसी चमत्कारके साथ 'बिना' का प्रयोग किया गया हो वहाँ विनोक्ति अलङ्कार होता है। यह दो प्रकारका होता है—१. जब किसी वस्तुके न रहनेसे उपमेय क्षीण प्रतीत हो, जैसे—तेरे नेत्र खञ्जन तथा कमलके समान होनेपर भी बिना अँजनके शोभा नहीं ढूँपाते। २ जब श्रेष्ठतर होते हुए भी किसी वस्तुके न रहनेसे उपमेय क्षीण लगे, जैसे—हे प्रिये! तुझमे रुखाईके बिना (रुखाई छोड़कर) सभी गुण हैं इसीलिखे तू अपने प्रियसे कभी मान नहीं करती और तेरा प्रिय इधर-उधर घूमता रहता है।

जब वर्णन (कार्य, लिङ्ग तथा गुण) की समानताके कारण उपमेयमे उपमानका आरोप किया जाय तब समासोक्ति अलङ्कार होता है, जैसे—सन्ध्याके समय चन्द्रमाको देखकर कुमुदिनी फूल उठी। यहाँ कुमुदिनीके खिलनेका वर्णन करके सकेत यह किया गया है कि सन्ध्या समय पतिके आनेसे रमणी प्रसन्न हो उठी है।

जहाँ किसी विशेष अभिप्रायसे विशेषणका प्रयोग किया जाता है वहाँ परिकर अलङ्कार होता है, जैसे—यह चन्द्रमुखी रमणी हमारी ओर देखते ही ताप हरण कर लेती है। यहाँ ताप हरण करनेकी शक्ति चन्द्रमे होनेके कारण चन्द्रमुखी विशेषण दिया गया है।

जब विशेष अभिप्रायसे विशेष्यका प्रयोग होता है तब परिकराङ्कुर अलङ्कार होता है, जैसे—वह वामा पतिकी सीधी बातें भी नहीं मानती। यहाँ 'वामा' (टेढ़ी) शब्द साभिप्राय है।

जहाँ एक शब्दके अनेक अर्थोंके साथ कोई बात कही जाती है वहाँ

श्लेष अलङ्कार होता है, जैसे—पूर्ण स्नेह (प्रेम, तेल) के बिना मुख इतना नहीं चमक सकता ।

जहाँ केवल अप्रस्तुत-द्वारा ही प्रस्तुतका वर्णन हो वहाँ अप्रस्तुत-प्रशंसा अलङ्कार होता है, जैसे—ब्रह्माने शरदूके चन्द्रमाका सार निकालकर राधाजीका मुख बनाया है । यहाँ राधाजीकी सुन्दरताका वर्णन करना प्रस्तुत है पर उसके लिये कहा गया है कि ब्रह्माजीने चन्द्रमाका सार निकालकर बनाया है जो कारण है अतः अप्रस्तुत है । इसके भी कारण-निबन्धना, कार्य-निबन्धना, विशेष निबन्धना, सामान्य-निबन्धना, सारूप्य निबन्धना आदि अनेक भेद है ।

जब एक प्रस्तुतका वर्णन करके दूसरे अर्थपर उसका अभिप्राय घटाया जाय वहाँ प्रस्तुताकुर होता है, जैसे—अग्नि । कोमल जूहीको छोड़कर (कँटीले) केवड़ेपर कहाँ गया है ? तात्पर्य यह है कि हे पुरुष । कोमल जूही (भक्ति) को छोड़कर कण्टकाकीर्ण केवड़ो (सासारिक माया मोह) में क्यों फँस गया ?

पर्यायोक्ति दो प्रकारकी होती है—१. जहाँ कोई बात स्पष्ट न कहकर वचनचातुरीसे घुमा-फिराकर कही जाय, जैसे—वही चतुर है जिसने तुम्हारे गलेमें बिना डोरीकी माला पहना दी है । अन्य स्त्रीके गलेकी मोतीकी मालाकी छाप नायकके गले और छातीपर उभड़ आई है । नायिका इस चिह्नको देखकर चातुर्यसे उसे उपालम्भ देती है कि तुमने किसी अन्य नारीसे रमण किया है । २. जिसमें किसी अच्छे बहानेसे अपना इच्छित कार्य साधा जाय, जैसे—तुम दोनों यहीं ठहरो, हम तालाबपर नहाने जाते हैं । नायिका और नायकको एकत्र देखकर सखियाँ स्नान करनेके बहाने वहाँसे दल जाती है ।

जहाँ निन्दाके बहाने स्तुतिकी जाय वहाँ व्याज-स्तुति होती है, जैसे—हे गङ्गे ! तुम्हे क्या कहे, तुमने तो पापियोंको भी स्थान दे दिया । ईश्वर स्वर्ग जैसे पवित्र स्थानको पापियोंके द्वारा अशुद्ध करना कहकर

कविने निन्दाके बहाने गङ्गाजीकी मोक्षदायिनी शक्तिकी स्तुति की है। साहित्यदर्पणमें व्याजनिन्दा अलंकार नहीं दिया गया है पर व्याज-स्तुतिका जो लक्षण दिया गया है उसीमें व्याजनिन्दाका भी लक्षण आ गया है। साहित्य-दर्पणमें यह लक्षण दिया गया है कि 'जहाँ स्तुतिमें निन्दा और स्तुतिमें अपस्तुति हो वहाँ व्याज-स्तुति होती है।' किन्तु कुछ आचार्योंका मत है कि जहाँ एककी निन्दाके बहाने दूसरेकी निन्दा हो वहाँ भी व्याज-निन्दा होती है', जैसे—वह मूर्ख है जिसने चन्द्रमाको सदाके लिये क्षीण नहीं बनाया।

स्तुतिमें निन्दाका आभास देना भी व्याज-निन्दा कहलाता है जैसे—हे सखी ! तुम धन्य हो कि तुमने मेरे लिये मेरे प्रियके दन्त-नखके घाव सहे हैं।

आक्षेप अलंकार वहाँ होता है जहाँ विशेष निषेधात्मक वर्णन-द्वारा व्यग्य या ध्वनिकी सूचना मिले। यह आक्षेप तीन प्रकारका होता है—१. जिसमें निषेधका आभास हो, जैसे—मैं दूती होकर नहीं आई हूँ, वरन् यही कहने आई हूँ कि नायिकाका शरीर अग्निसे भी अधिक तप्त हो गया है। २. पहले कुछ कहकर उसका निषेध करना, जैसे—हे चन्द्र ! तू दर्शन दे, पर तेरा कुछ काम नहीं क्योंकि स्त्री (चन्द्रमुखी) का मुख तो पास ही है। ३. इस प्रकार कहना कि निषेध गुप्त रहे, जैसे—(हे प्रिय) जाओ। परमेश्वर मुझे वहीं जन्म दे जहाँ तुम जा रहे हो।

जहाँ विरोधका आभास मात्र हो, वास्तवमें विरोध न हो, वहाँ विरोधाभास अलंकार होता है, जैसे—विष्णु परदार-प्रिय हैं। परदारका ठीक अर्थ लक्ष्मी होनेसे विरोध दूर हो जाता है।

कारणके बिना किसी कार्यका होना या कारण और कार्य-सम्बन्धमें कुछ विशेष कल्पनाका होना विभावना कहलाता है। यह छह प्रकारकी होती है—१. अपूर्ण कारणसे पूर्ण कार्यका होना, जैसे—देखो कामदेवने

केवल कुसुमबाण हाथमे लेकर ही ससारको जीत लिया । २. बिना कारणके कार्यका होना, जैसे—बिना महावर लगाए तुम्हारे चरण लाल दिखाई दे रहे हैं । ३ बाधा होते हुए भी कार्य पूरा होना, जैसे—रात-दिन श्रुतिके पास रहनेपर भी नेत्र मोहमे पड़े हुए हैं । श्लेषसे श्रुतिका वेद अर्थ लेनेसे मोहके मार्गमे रुकावट पड़नेपर भी कार्य पूरा हो गया । ४. ऐसे कारणसे किसी कार्यका होना जो उसका कारण नहीं हो सकता, जैसे—अभी कबूतरको हमने कोयलकी बोली बोलते हुए सुना है । तात्पर्य यह है कि कबूतरके समान कण्ठवाली एक रमणी कोयल जैसी मीठी बोली बोलती है । ५ जिस कारणसे जैसा कार्य होना चाहिए वैसा न होकर उससे उल्टा होना, जैसे—हे सखी ! चन्द्र मुझे ताप ही देता है । ६. जहाँ कार्य-कारणकी उत्पत्तिका आभास मिले, जैसे—नेत्ररूपी मछलीमे यह आश्चर्यजनक नदी प्रवाहित हो रही है । नेत्रसे अश्रुका निकलना ठीक होते हुए भी मछलीसे नदी नहीं प्रवाहित होती ।

जहाँ कारण होते हुए भी कार्य नहीं होता वहाँ विशेषोक्ति अलंकार होता है, जैसे—शरीरके भीतर कामका दीप जलते हुए भी स्नेह (प्रेम और तेल) कम नहीं हुआ । इसके दो भेद हैं—१. उक्तगुण तथा २. अनुक्तगुण ।

जब किसी सम्भावनाके न रहते हुए भी कोई कार्य हो जाय वहाँ असम्भव अलंकार होता है, जैसे—कौन जानता था कि आज गोपसुत (कृष्ण) पहाड़ उठा लेगा ?

असङ्गति अलंकार दो प्रकारका होता है—१. जब कार्य कहीं या कभी और कारण कहीं या कभी हो जैसे, कोयल (वसत-आगमनसे प्रसन्न होकर) मत्त हुई और आमकी मजरी भूमने लगी (वायुके कारण) । २. जिस स्थानपर कार्यका होना उचित है वहाँ न होकर दूसरे स्थानपर होना, जैसे—तुम्हारे शत्रुकी स्त्रीने हाथमे तिलक (तिलोदक) ले लिया है ।

विषम अलंकार तीन प्रकारका होता है—१. दो अनमेल वस्तुओंका साथ होना, जैसे कहीं तो स्त्रीका कोमल शरीर और कहीं यह विरहाग्नि । २. कार्य और कारणके रङ्ग (बाह्य रूप) भिन्न-भिन्न हो, जैसे—तेरी काली तलवार-लतासे श्वेत कीर्त्ति उत्पन्न हुई । पौंचवीं विभावनासे इसमें यही भेद है कि उसमें कार्य और कारण भिन्न होते हैं, किन्तु विषममें कार्य और कारणकी भिन्नता न होकर केवल बाहरी रूप ही भिन्न होता है । ३. अच्छे कार्यका बुरा फल हो, जैसे—सखीने जो कपूर लगाया, उसने शरीरको ताप ही दिया ।

सम अलंकार (विषमका उल्टा) तीन प्रकारका होता है—१. एक दूसरेके योग्य वस्तुओंका साथ होना, जैसे—अपने योग्य स्थान समझकर हारने स्त्रीके वक्षस्थलपर जाकर डेरा डाल दिया । २. कार्य और कारणमें सब प्रकारकी समानता होना जैसे—यदि लक्ष्मी नीचगामिनी हो तो आश्चर्य नहीं क्योंकि उसकी उत्पत्ति ही जलसे है । ३. पूरा उद्यमके बिना काम करते ही फलकी प्राप्ति होना, जैसे—उसने यश पानेकी इच्छा की और वह उसे मिल गया ।

इच्छानुकूल फल पानेके लिये जहाँ उससे उल्टा प्रयत्न दिखाया जाता है वहाँ विचित्र अलंकार होता है, जैसे—पवित्र मनुष्य उन्नता (उन्नति) प्राप्त करनेके लिये नम्रता ग्रहण करते हैं ।

अधिक अलंकार दो प्रकारका होता है—१. जब आधारसे आधेयकी अधिकता या विशेषता दिखलाई जाय, जैसे—तुम्हारा यश सात द्वीप और नौ खण्डोंमें भी नहीं समा रहा है । यहाँ आधेय (यश) की विशेषता दिखलाई गई है । २. जब आधेयसे आधार बढ़कर अर्थान् अधिक हो, जैसे—वह शब्द-सिन्धु कितना बड़ा है जिससे तुम्हारे गुणोंका वर्णन किया जाता है । इसमें आधार (शब्द-सिन्धु) की विशेषता प्रदर्शित होती है । इस अलंकारके लिये आधार-आधेय स्पष्ट होने चाहिएँ ।

जब आधेयसे आधार छोटा हो तब अल्प अलंकार होता है,

जैसे—जो अँगूठी उँगलीमें पहनी जाती थी वह अब हाथमें पहनी जाने लगी है। यहाँ आधेय (मुँदरी) की अपेक्षा आधार (हाथ) का अधिक सूक्ष्म होना दिखलाया गया है।

जहाँ दो वस्तुओंके किसी गुणका एक दूसरेके कारण उत्पन्न होना वर्णन किया जाय वहाँ अन्योन्य अलंकार होता है, जैसे—चन्द्रमासे रात्रिकी और रात्रिसे चन्द्रमाकी शोभा है।

विशेष अलंकार तीन प्रकारका होता है—१. जब आधेयका कोई आधार न हो, जैसे—आकाश-स्थित कञ्चन-लतामें एक स्वच्छ फूल लगा हुआ है। आकाश-गङ्गाको लता तथा चन्द्रमाको (आकाश) पुष्प माना है जो बिना आधार (वृक्षके तने) के आकाशमें रहता है। २. जब आरम्भ थोड़ा हो और फल-सिद्धि अधिक हो, जैसे—नेत्रोंने तुम्हे देखते ही कल्पवृक्ष देख लिया। ३. एक ही वस्तुका अनेक स्थानोपर वर्णन हो, जैसे—वही सुन्दरी मेरे हृदयमें, बाहर और दसों दिशाओंमें वास कर रही है।

व्याघात अलंकार दो प्रकारका होता है—१. जब ऐसी किसी वस्तुसे विपरीत कार्यका होना दिखलाया जाय जिससे कोई निश्चित कार्य ही हुआ करता हो, जैसे—जिनसे (फूलोंसे) ससारको सुख मिलता है उन्हींसे कामदेव हमें मार रहा है। २. जब किसी तर्कको उलटकर उसके विरोधी पक्षका समर्थन किया जाय, जैसे—यदि आप सचमुच हमें बालक समझते हैं तब क्यों छोड़े जा रहे हैं।

जहाँ किसी एक कारणसे उत्पन्न कार्यको किसी अन्य कार्यका कारण बतलाया जाय और क्रमशः इस प्रकार दो या दोसे अधिक कारण हो वहाँ कारणमाला अलंकार होता है, जैसे—नीतिसे धन, धनसे त्याग और त्यागसे यशकी प्राप्ति होती है। कारणमालाको गुम्फ-परम्परा भी कहते हैं।

जहाँ कई वस्तुओंके क्रमशः ग्रहण और त्यागका उल्लेख हो और पीछे कही हुई वस्तुको 'पहले वर्णित की हुई वस्तुके विशेषणके रूपमें

प्रस्तुत किया जाय वहाँ एकावली अलंकार होता है, जैसे—आँखें कानतक, कान बाहुतक और बाहु घुटनेतक पहुँचते हैं। पूर्व-कथित 'आँखो, कानों तथा बाहुओ'के प्रति पीछे कहे हुए 'कानतक, बाहुतक और घुटनेतक' विशेषण रूपमे लाए गए हैं। एकावलीका दूसरा भेद वह है जहाँ पूर्वकथितके प्रति उत्तरोत्तर-कथितका विशेषण-भावसे निषेध किया जाय, जैसे जिस समामे वृद्धगण न हो वह सभा नहीं होती, वे वृद्ध भी ठीक नहीं जो धर्मकी बात न कहे और वह धर्म नहीं जिसमे सत्य न हो।

दीपक और एकावली नामक अलङ्कारोके मिला देनेपर माला दीपक अलङ्कार होता है, जैसे—स्त्रीका हृदय कामदेवका मन्दिर है और तुम स्त्रीके हृदयके मन्दिर हो। यहाँ भिन्न-भिन्न कारणोसे नायिकाका हृदय तथा नायिका दोनो ही कामदेवके वासस्थान हुए, इससे दीपक हुआ और पूर्वकथितके प्रति उत्तरकथितकी विशेषण-भावसे स्थापना की गई इससे एकावली हुई।

क्रमशः गुणोको उत्तरोत्तर बढ़ाते हुए जहाँ कई वस्तुओका वर्णन किया जाय, वहाँ सार अलङ्कार होना है जैसे—मधुसे अमृत अधिकतर मधुर है और अमृतसे भी कविता अधिक मधुर है।

जहाँ कुछ वस्तुओका उल्लेख करके पुनः उसी क्रमसे उनके गुण, क्रिया आदिका वर्णन किया जाय वहाँ यथासंख्य अलङ्कार होता है, जैसे—उसने शत्रु, मित्र तथा विपत्तिको दमन, प्रसन्न और नष्ट कर दिया है। क्रम ठीक न रहनेसे क्रम-भङ्ग दोष होता है।

पर्याय अलङ्कार दो प्रकारके होते हैं—१. जहाँ अनेक वस्तुएँ एकके ही आश्रित वर्णित हो, जैसे पैरोमे पहले चपलता थी पर अब मन्दता आ गई है। २. जहाँ एक वस्तुके क्रमशः अनेक आश्रय होनेका वर्णन हो, जैसे—'स्त्रीकी मुख-शोभा कमलको छोड़कर चन्द्रमामे आ बसी है।' रात्रिमे कमल मुरझा जाता है अतः स्त्री-मुखकी उपमा कमलसे न दी

जाकर चन्द्रसे दी जाती है। इसके विपरीत दिनमें कमलसे उगमा दी जाती है।

जहाँ थोड़ा देकर अधिक लेनेका वर्णन हो वहाँ **परिवृत्ति** अलंकार होता है जैसे—अरी ! (नायक) एक बार बाण चलाकर (नायिकाका) शोभायुक्त कटान् प्रहण कर रहा है।

जहाँ उसीके समान एक दूसरेको व्यग्रसे वर्जित करनेके अभिप्रायसे किसी बातका दूसरे स्थानपर होना कहा जाय वहाँ **परिसंख्या** अलंकार होता है, जैसे—स्नेह (तैल-प्रेम) का हृदयमें नाश नहीं हुआ वरन दीपकमें हुआ। तात्पर्य यह है कि परिसंख्यामें किसी वस्तु, गुण आदिको उनके उपयुक्त स्थानोंसे हटाकर किसी विशेष स्थानपर स्थापित किया जाता है, जैसे—रामके राज्यमें नदियोंमें ही कुटिलता थी, मनुष्योंमें नहीं।

जहाँ ऐसी दो बातें कही जायँ कि 'ऐसा होगा या वैसा' वहाँ **विकल्प** अलंकार होता है, जैसे—नायिका कहती है कि 'मेरे दुःखका अन्त या तो यम करेगा या मेरे पति।'।

समुच्चय अलंकार दो प्रकारका होता है—१. जहाँ अनेक भावोंका एक साथ ही उत्पन्न होना वर्णित हो, जैसे—तुम्हारे शत्रु भागते हैं, गिरते हैं और फिर डरके मारे भागते हैं। २. जहाँ अनेक कारण मिलकर ऐसा एक कार्य करते वर्णित किए जायँ जिसके लिये एक ही कारण पर्याप्त हो, जैसे—यौवन, प्रभुत्व, धन और कामदेव चारों मद उत्पन्न करते हैं। इनमें एक ही मद उत्पन्न करनेको बहुत है फिर भी अनेक कारण दिए गए हैं।

जहाँ कई क्रियाओं या भावोंका क्रमशः एकमें (कर्तामें) ही वर्णन किया जाय वहाँ **कारकदीपक** अलंकार होता है, जैसे—देखकर जाती है, आती है, हँसती है और ज्ञानकी बातें पृथ्वी है।

१. अन्य कारण मित्र जानेसे जहाँ कार्य सुगम होना वर्णित किया

जाय वहाँ समाधि अलंकार होता है, जैसे—छोकी ज्यो ही इच्छा हुई (कि पतिसे मिले त्यो ही) सूर्यास्त हो गया ।

जहाँ प्रबल शत्रुसे परास्त न होकर (उससे पार न पानेपर) उसके मित्रोका अहित करना दिखाया जाय वहाँ प्रत्यनीक अलंकार होता है, जैसे—नेत्रोके समीपस्थ कानोपर कमलोने धावा बोल दिया । कमलोने नेत्रोसे सौन्दर्यमे परास्त होकर उनके समीपस्थ कानोको उनका मित्र मानकर उनका अहित किया अर्थात् कर्णफूल बनकर, जो कमलके आकारका होता है, कानोको नीचे खींचने लगे । मित्र-पक्षका हित करना भी इसी अलंकारके अन्तर्गत माना जाता है । 'जब इस प्रकार हुआ तब ऐसा क्यों न होगा' कहकर जहाँ वर्णन किया जाय वहाँ भी प्रत्यनीक अलंकार होता है, जैसे—जब मुखने चन्द्रमापर (सौन्दर्यमे) विजय पा लिया तब कमल किस गिनतीमे है ? (अर्थात् निरसन्देह वह-प्राप्त होगा) । कैमुतिक न्यायसे जब कोई बड़ी बात हो गई तब छोटीके होनेमे सन्देह न रहना ही इस अलंकारकी विशेषता है ।

जहाँ किसी कही हुई बातका युक्तिके साथ समर्थन किया जाय वहाँ काव्यलिङ्ग अलंकार होता है, जैसे—हे मदन ! जिस शिवने तुम्हे परास्त किया था उसे मैने हृदयमे धारण किया है (इसलिये मुझे अब मत सताओ नहीं तो तुम्हारा नाश निश्चय है) । इस अलंकारमे एक पद या एक वाक्यके अर्थके कारण दिखलाए जानेसे दो भेद—पदार्थ-हेतु और वाक्यार्थ-हेतु माने गए हैं ।

जहाँ विशेष बातसे सामान्यका समर्थन किया जाय वहाँ अर्थान्तरन्यास होता है, जैसे—रामजीकी कृपासे पर्वत भी जलमे उतराने लगे, महान् पुरुष क्या नहीं कर सकते ! जिस प्रकार विशेषमे सामान्यका समर्थन होता है उसी प्रकार विशेषका सामान्यसे भी होता है और ये दोनो साधर्म्य या वैधर्म्य द्वारा किए जाते हैं ।

जहाँ विशेष बातका सामान्य तथा पुनः विशेषसे समर्थन किया जाय वहाँ विकस्वर अलंकार होता है, जैसे—कृष्णजीने गोवर्धन

पर्वत धारण किया, सत्पुरुष सब भार (कष्ट) सहन करते हैं जिस प्रकार शेषनाग सहन करते हैं। भारती भूषणमें इसके दो भेद किए गए हैं—एकमें अन्तिम विशेष बात उपमानके रूपमें आती है, दूसरेमें उपमान-रूपमें नहीं आती।

उत्कर्षका हेतु जो नहीं होता वही हेतु जहाँ कल्पित कर लिया जाता है वहाँ प्रौढोक्ति-अलंकार होता है, जैसे—तेरे केश बादलसे पूर्ण अमावास्याकी रात्रिके अन्धकारसे भी घने काले हैं।

‘यदि ऐसा हूं तो ऐसा हो’ कहकर जहाँ वर्णन किया जाता है वहाँ सम्भावना अलंकार होता है, जैसे यदि शेषनाग वक्ता होते तो तुम्हारे गुणों (के कथन) का पार पा सकते।

जहाँ एक असम्भव बातका होना दूसरी असम्भव बातपर निर्भर हो वहाँ मिथ्याभ्यवसिति अलंकार होता है, जैसे—यदि हथेलीपर पारा रखकर चलें तब नवबधू प्रीति करे।

जो कुछ कहना हो उसे स्पष्ट न कहकर जहाँ उसका प्रतिबिम्ब-मात्र कहा जाय वहाँ ललित अलंकार होता है, जैसे—पुल बाँधकर अब क्या करोगे, अब तो जल उतर गया।

प्रहर्षण (आनन्द) अलंकारके तीन भेद होते हैं—१. बिना यत्नके इच्छित फल प्राप्त हाते दिखाना, जैसे—जिसके लिये हृदय तड़पता था वही दूती बनकर आ पहुँची है। २. बिना प्रयत्नके इच्छासे अधिक फलकी प्राप्ति होते दिखाना, जैसे—दीपक जलानेकी तैयारी कर ही रहे थे कि सूर्योदय हो गया। ३. वाञ्छित पदार्थके प्राप्त्यर्थ उद्योगकी तैयारी करते ही उस पदार्थकी प्राप्ति दिखाना, जैसे—(पृथ्वीमें गड़े हुए धनको देखनेके लिये) निधि-अञ्जनकी ओषधि खोजते समय आदि-कारण (धन) ही मिल गया।

जहाँ इच्छाके विरुद्ध फल होना वर्णित हो वहाँ विषाद अलंकार होता है, जैसे—नीवीपर हाथ डालते ही कुक्कुटकी ध्वनि (सबेरा होनेकी सूचना) सुनाई पड़ी।

जहाँ एकके गुण या दोषसे दूसरेमें गुण या दोषका होना दिखलाया जाय वहाँ **उल्लास** अलङ्कार होता है, जैसे—गङ्गाजीको यह आशा है कि सज्जन स्नान करके उन्हे पावन कर देंगे । १. गुणसे गुण, २. दोषसे दोष, ३. गुणसे दोष तथा ४. दोषसे गुणका होना दिखलानेके कारण यह अलङ्कार चार प्रकारका होता है ।

जहाँ एक वस्तुके गुण या दोषसे दूसरी वस्तुका गुण या दोष न प्राप्त होना कहा जाय वहाँ **अवज्ञा** अलङ्कार होता है, जैसे—चन्द्रमाकी किरणोंके छूनेपर भी कमल नहीं खिलता । गुणसे गुण तथा दोषसे दोष न प्राप्त होनेके भेदसे यह दो प्रकारका होता है । जहाँ दोषमें भी गुण मान लिया जाय वहाँ **अनुज्ञा** अलङ्कार होता है, जैसे—वह विपत्ति आवे जिससे भगवान् सदा हृदयमें रहे । जहाँ गुणमें दोषकी और दोषमें गुणकी कल्पना की जाय वहाँ **लेख** अलङ्कार होता है, जैसे—इसी मीठी बोलीके कारण सुग्गा पिजरेमें बन्द हुआ ।

जहाँ किसी पदके एक अर्थमेंसे ही दूसरा अर्थ भी निकलता हो वहाँ **मुद्रा** अलङ्कार होता है, जैसे—कोई नायिका कहती है कि 'हे अलि ! वहाँ क्यो नहीं जाता जहाँ रसीली वास है ।' साथ ही नायिकाके कहनेका यह भी तात्पर्य है कि 'सखी ! वहाँ क्यो नहीं जाती जहाँ उस रसीली (अन्य नायिका) का वासस्थान है क्योंकि तुम्हारा प्रिय वहाँ है ।'

जहाँ प्रस्तुत पदके मुख्य अर्थके साथ क्रमसे अन्य नाम भी निकलें वहाँ **रत्नावली** अलङ्कार होता है, जैसे—हे रसिक तुम चतुर्मुख (चतुरोमें मुख्य), लक्ष्मीपति (धनी) तथा सब ज्ञानोंके धाम (ज्ञानी) हो । प्रस्तुत अर्थके साथ-साथ चतुर्मुखसे ब्रह्मा, लक्ष्मीपतिसे विष्णु और ज्ञानोंके धामसे शिवके नाम भी निकलते हैं ।

जहाँ किसी वस्तुका अपना रङ्ग छोड़कर समीपवर्ती वस्तुका रङ्ग ग्रहण करना वर्णित हो वहाँ **तद्गुण** अलङ्कार होता है, जैसे—बेसरका मोती ओठ (की लालिमा) से मिलकर माणिक (लाल) की शोभा देता है ।

पूर्वरूप अलंकार दो प्रकारका होता है—१. जहाँ किसी वस्तुका अपने समीपवर्तीका गुण लेकर पुनः उसे छोड़कर अपना पूर्व रूप धारण करना वर्णित हो, जैसे—(नीलकण्ठ) शिवजीके गलेमें पडनेसे शेष श्याम हो गया पर पुनः उनके उज्ज्वल यशके कारण श्वेत हो गया । २ जहाँ समीपवर्तीके गुण समाप्त हो जानेपर भी उस गुणका दूर न होना दिखलाया जाय, जैसे—दीपक बुझा देनेपर भी उसकी मेखलाके मणियोंके कारण उजाला बना रहा ।

जहाँ समीपवर्तीके गुणका कुछ प्रभाव ही न होना दिखलाया जाय वहाँ अतद्गुण अलंकार होता है, जैसे—हमारे अनुरक्त हृदयमें रहनेपर भी प्रियमें अनुराग नहीं उत्पन्न हुआ ।

जहाँ सङ्गसे गुणका अधिक बढ़ना वर्णित हो वहाँ अनुगुण अलङ्कार होता है, जैसे—हृदयकी प्रसन्नता (हास्य) से मोतीकी माला अधिक श्वेत हो उठी है ।

अधिक समानताके कारण जहाँ भेद अर्थात् भिन्नताका स्पष्ट न होना वर्णित हो वहाँ मीलित अलङ्कार होता है, जैसे—छीके स्वाभाविक खाल पैरोमें लगा हुआ महावर ऐसा मिल गया है कि पहचान ही नहीं पडता ।

जहाँ समानताके कारण विशेष भेद जान पडना वर्णित हो वहाँ सामान्य अलंकार होता है, जैसे—अपलक नेत्र, कान और कमलमें तनिक भी अन्तर नहीं जान पडता ।

जहाँ किसी एक कारणसे समानतामें भेद प्रकट होना वर्णित हो वहाँ उन्मीलित अलङ्कार होता है, जैसे—कीर्त्तिके सामने हिमालय छूनेसे पहचाना जाता है ।

समतामें भी जहाँ विशेष भेदसे भिन्नता प्रकट होना दिखलाया जाय वहाँ विशेषक अलंकार होता है, जैसे—छी-मुख और कमलका अन्तर सन्ध्याके समय चन्द्रदर्शनके अनन्तर ही समझमें आया ।

जहाँ किसी गूढ़ अभिप्रायसे कोई बात कहलाई जाय वहाँ गूढोत्तर

अलंकार होता है, जैसे—हे पथिक ! वहाँ उस बेंतकी भाड़ीमे उतरने योग्य भरना है। इसमे गुप्त रूपसे संकेत-स्थान बतलाना भी इष्ट है।

जहाँ एक ही वाक्यमे प्रश्न और उत्तर दोनों मिलें वहाँ चित्र-अलंकार होता है, जैसे—का शीतलवाहिनी गङ्गा ? उत्तर है—काशीतल-वाहिनी गङ्गा। इस अलंकारका एक भेद और है जहाँ कई प्रश्नोका एक ही शब्दसे उत्तर निकले, जैसे घोडा अडा क्यों ? पान सडा क्यों ? रोट जला क्यों ? उत्तर—फेरा न था।

जहाँ दूसरेका अभिप्राय समझनेपर ऐसी चेष्टा करना दिखाया जाय जिससे वह जान ले कि उसका अभिप्राय समझ लिया गया वहाँ सूक्ष्म अलंकार होता है, जैसे—मैंने उसकी ओर देखा तब उसने अपना शीशमणि बालोमे छिपा लिया। प्रेमीने केवल दृष्टिसे ही मिलनेका समय पछा तो नायिकाने उसका अभिप्राय समझकर अपना शीशमणि बालोमे छिपाकर यह यह संकेत किया कि रात्रिमे मिलूँगी।

जहा दूसरेके मनकी बात जानकर क्रिया-द्वारा अपना भाव प्रकट दिखाया जाय वहा पिहित अलंकार होता है, जैसे—सबेरे शय्यापर पतिके आते ही स्त्री हँसकर उसका पाँव दबाने लगी, अर्थात् स्त्री यह भाव प्रकट करती है कि तुम रात्रि-भर कहीं दूसरे स्थानपर रहे हो इससे थक गए हो। उसी थकावटको दूर करनेके लिये मैं तुम्हारा पाँव दाबती हूँ।

जहाँ बहानेसे प्रत्यक्ष कारण छिपाकर कुछ और कहलाया जाय वहाँ व्याजोक्ति अलंकार होता है, जैसे—हे सखी ! सुग्गेने दाँतोको अनार समझकर मेरे अधरपर यह घाव कर दिया है (प्रियने नहीं)।

जहाँ कोई गुप्त बात किसी औरके बहाने किसी दूसरेके प्रति कहलाई जाय वहा गूढोक्ति अलंकार होता है, जैसे—हे सखी ! कल मैं महादेवजीके पूजनको जाऊँगी। यहा नायिका सखीको कहनेके बहाने पास खड़े हुए प्रेमीको सुना रही है कि कल महादेवजीके मन्दिरमे भेंट होगी।

जहाँ प्रकट रूपसे कुछ कहलाकर श्लेष-द्वारा उसे छिपाया जाय वहाँ **विवृतोक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे—सैनसे दिखाकर कहती है कि महादेवजी (प्रिय) की पूजा करो ।

जहाँ किसी कृत्यका मर्म दूसरे कृत्यसे छिपाना दिखाया जाय वहाँ **युक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे—पतिके विवा होते ही आसू निकल आए पर उन्हें पोछते समय उसने जँभाई ली, अर्थात् उसने जँभाई लेनेको ही आसू निकलनेका कारण प्रकट करना चाहा ।

लोक-प्रवादमें प्रचलित उक्तिका जहाँ प्रयोग किया जाय वहाँ **लोकोक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे—छातीपर पत्थर रखकर विरहका दुःख सहूँगी ।

जहाँ प्रचलित उक्तिका सार्थक प्रयोग किया जाय वहाँ **छेकोक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे—जो गायोको फेर लावे उसे ही अर्जुन समझो । विराट्की गायोको अर्जुन कौरवोंसे छीनकर फेर लाए थे । यह अब एक साधारण उक्ति हो गई है जिसका तात्पर्य है कि जो कठिन काम कर सके उसे ही वीर समझना चाहिए, केवल बात बनानेसे काम नहीं चलेगा ।

जहाँ कहीं दुई बातका श्लेष या क्रोध आदि विकृत स्वरसे दूसरा अर्थ लगाना दिखाया जाय वहाँ **वक्रोक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे आइए रसिक शिरोमणि ! घर-घर आपकी कीर्ति गाई जा रही है । यहाँ नायिका क्रोधके कारण व्यग्यसे उल्टा कह रही है । उसका तात्पर्य यह है कि तुम भूठे प्रेमी हो और सभी तुम्हारी बुराई करते हैं ।

जहाँ किसीकी अवस्था, स्वभाव आदिके अनुसार ही उसका वर्णन किया जाय वहाँ **स्वाभावोक्ति** अलङ्कार होता है, जैसे—वह हँसकर देखती है, फिर सिर झुका लेती है और झुठलाकर मुँह घुमा लेती है ।

जहाँ भूत या भविष्य बातोंका वर्तमानके समान प्रत्यक्ष रूपमें वर्णन हो वहाँ **भाविक** अलङ्कार होता है, जैसे—आज भी वह लीला वृन्दावनमें (प्रत्यक्ष-सी होती) मुझे दिखलाई पड़ती है ।

जहाँ किसीके थोड़े गुणका परिचय देकर उससे बहुत बढ़ा-चढ़ा वर्णन किया जाय वहाँ उदात्त अलंकार होता है, जैसे—उसकी थोड़ी-सी ही बात सुनकर जब तुम उसके वश हो जाते हो तो भगवान् ही बचावें। ‘अली कली ही तै बिं-यो’ इसका सुन्दर उदाहरण है। उदात्त दो प्रकारके होते हैं—१. किसीके ऐसे प्रशसनीय चरित्रका उल्लेख हो जो अन्यके साथ सम्बन्ध रखता हो, २. जब (सम्भाव्य) विभूतिका बढ़ा-चढ़ाकर वर्णन किया जाय।

जहाँ किसीके गुण आदिका अत्यन्त बढ़ाकर वर्णन हो वहाँ अत्युक्ति अलंकार होता है, जैसे—राजन् ! तेरे दानसे भिखमगे भी कल्पतरु हो गए। अन्य लक्षणकारका मत है कि यह वर्णन अद्भुत और भूठ होना चाहिए।

जहाँ किसी शब्दका सयुक्ति किन्तु मनमाना अर्थ किया जाय वहाँ निरुक्ति अलङ्कार होता है, जैसे—हे उद्धव ! कृष्णजी कुब्जाके वशमे हो गए, वे सचमुच निर्गुण हैं। यहाँ निर्गुणका अर्थ गुणोंसे रहित अर्थात् मूर्ख लिया गया है। पर निर्गुणका प्रधान अर्थ है—जो सत्त्व, रज और तम तीनों गुणोंसे परे हो। यहाँ दूसरा अर्थ जो लिया गया है वह मनमाना होते हुए भी युक्तियुक्त है।

जहाँ प्रसिद्ध अर्थका इस प्रकार निषेध किया जाय कि कुछ विशेष अर्थ निकले वह प्रतिषेध अलङ्कार होता है, जैसे—कृष्णजीके हाथमे यह मुरली नहीं है, कोई बड़ी बला है।

जहाँ किसी शब्दके साधारण अर्थपर विशेष बल दिया जाय वहाँ विधि अलङ्कार होता है, जैसे—कोयल तभी कोयल है जब वसन्त ऋतुमे वह (अपनी मीठी) बोली सुनाता है।

हेतु अलङ्कार दो प्रकारका होता है—१. जहाँ कारण और कार्य एक साथ हंते कहे जायँ, जैसे—मानिनीका मान मिटानेको चन्द्रमा उदित हुआ। २ जहाँ कार्य और कारण एकमे ही सम्मिलितसे कहे जायँ, जैसे—तुम्हारी कृपा ही मेरी ऋद्धि और समृद्धि है।

शब्दालङ्कार

शब्दालङ्कारोमे विशेषतः अनुप्रास, यमक और श्लेषकी गणना की जाती है।

अनुप्रास अलङ्कार वहाँ होता है जहाँ किसी पदमे एक ही अक्षर बार-बार आकर उस पदकी अधिक शोभा बढ़ावे। इसके पाँच भेद हैं—१: **छेकानुप्रास** वहाँ होता है जहाँ स्वरके एक न रहते हुए भी कई व्यंजनोकी (कुछ ही अन्तरपर) दो-दो बार आवृत्ति हो, जैसे—आँखोमे आँजन, कानोमे कनफूल फवते हैं। २: जहाँ शब्दो और पदोकी आवृत्ति हो पर (अन्वयके भेदसे) अर्थमे भेद हो तो **लाटानुप्रास** होता है, जैसे—

प्रिय समीप जिसके, नहीं घाम चाँदनी ज्योति ।

प्रिय समीप जिसके नहीं, घाम चाँदनी ज्योति ।

३: जहाँ एक ही अक्षरकी कई बार आवृत्ति हो जहाँ **वृत्त्यनुप्रास** होता है। ४: **श्रत्यनुप्रास** वहाँ होता है जहाँ एक ही वर्गके अनेक वर्णोंकी आवृत्ति हो। ५: **अन्त्यानुप्रास** उन सभी छन्दोमे होता है जिनमे पहले और तीसरे या दूसरे और चौथे चरणोके अन्तमे तुक मिल जाता हो। सभी तुकान्त छन्दोमे अन्त्यानुप्रास होता है।

जहाँ केवल सुननेमे शब्दकी आवृत्ति हो पर उसके अर्थ भिन्न हों वहाँ **यमक** अलङ्कार होता है, जैसे—कनकसे कनकका मद अधिक होता है। (कनक = सोना, कनक = धतूरा)

जहाँ एक शब्दसे अनेक अर्थोका बोध कराया जाता हो वहाँ **श्लेष** अलङ्कार होता है, जैसे—भार धरै ससारको तऊ कहावत सेस। (शेष = बचा हुआ, शेष = शेषनाग)

अलङ्कारोकी कोई सीमा नहीं है। सिद्ध लेखक नित्य अपनी वाणीमे नवीनता उत्पन्न करते जाते हैं और अलङ्कार भी बढ़ते जाते हैं।

१०

रीति-सम्प्रदाय

रीतिको काव्यका आत्मा (रीतिरात्मा काव्यस्य) बतानेका श्रेय है वामनको। उन्होंने कहा है कि 'पदोकी विशिष्ट रचनाको ही रीति कहते हैं' (विशिष्टा पदरचना रीतिः)। किन्तु साथ ही उन्होंने यह भी कहा कि 'पदोमे यह विशेषता उत्पन्न करनेका श्रेय गुणोको ही है' (विशेषो गुणात्मा)। इसीलिये रीति-सम्प्रदायको लोग गुण-सम्प्रदाय भी मानते हैं। 'साहित्यके गुण और दोष' की मीमांसामे हम आगे बताएँगे कि भारतीय आचार्योंने काव्यके कौनसे गुण माने हैं। भरतने अपने नाट्य-शास्त्रमे श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, पद-सुकुमारता, अर्थ-व्यक्ति, उदारता और कान्ति इन दसको काव्यार्थका गुण बताया है। रुद्रदामनने अपने गिरनारके शिलालेख (१५० ई०) मे माधुर्य, कान्ति और उदारता आदि गुणोका उल्लेख किया है। दण्डीने भी यद्यपि भरतके ही गुण-विवेचनको ग्रहण कर लिया है किन्तु उन्होंने गुणोकी व्याख्यामे थोडा अन्तर कर दिया है। उन्होंने इन गुणोको केवल वैदर्भी रीतिका ही लक्षण माना है और उस प्रसङ्गमे बताया है कि 'गौडी रीतिमे इन गुणोका ठीक उलटा समझना चाहिए' (एषा विपर्ययः प्रायो दृश्यते गौडवर्त्मनि)। अर्थ-व्यक्ति, उदारता तथा समाधि गुणोको वे वैदर्भी और गौडी दोनोंके लिये आवश्यक मानते हैं। यद्यपि वामनने भी इन दसको माना है किन्तु उन्होंने इन गुणोको दो प्रकारका बताया है। (शब्दगत और अर्थगत) किन्तु वामनका यह मत अन्य आचार्योंने नहीं माना है।

भामहने वामनसे पहले ही दस गुणोके बदले माधुर्य, ओज और प्रसाद केवल तीन ही गुण स्वीकार किए थे जिन्हे पीछेके सभी आचार्यों मम्मट, हेमचन्द्र, विश्वनाथ कविराज आदि) ने मानते हुए यह सिद्ध

किया है कि 'अन्य सात गुण या तो इन्हींके भीतर आ जाते हैं या वे दोषका अभावमात्र दिखलाते हैं (जैसे कान्ति) या वे गुण न होकर दोष हो जाते हैं।' भोजराजने वामनका ही अनुकरण किया है किन्तु उन्होने इन गुणोंको तीन भागोंमें बाँटा है—१. बाह्य, २. आन्तर और ३. वैशेषिक । साथ ही उन्होने गुणोंकी संख्या भी दससे बढ़ाकर चौबीस कर दी है ।

वैदर्भी, गौडी और पाञ्चाली रीतियोंमें वैदर्भी अधिक रमणीय रीति समझी जाती थी और गौडी निन्दित, किन्तु भामहने इसका सशोधन करते हुए कहा कि 'किसी रीतिको श्रेष्ठ या निकृष्ट नहीं कहना चाहिए क्योंकि सब अपने-अपने स्थानपर श्रेष्ठ ही होती है । वास्तवमें विचारकको काव्यके निम्नांकित सुन्दर गुणोंपर ही ध्यान देना चाहिए—वक्रोक्तियुक्त होना, अर्थसे पूर्ण होना, ग्राम्यदोषसे रहित होना आदि । दण्डीने वैदर्भी और गौडी दोनोंका विस्तृत विवेचन करते हुए वैदर्भीको तो दसों गुणोंसे युक्त और गौडीको कुछ गुण छोड़कर अन्य गुणोंका उल्टा माना है अतः वे वैदर्भी रीतिको आदर्श मानते हैं और गौडीको 'अत्यन्त हीन । वामनने तीनों शैलियोंका परिचय देते हुए कहा है कि 'जिस शैलीमें सब शब्दगुण और अर्थगुण हो वह वैदर्भी, जिसमें केवल ओज और कान्ति गुण हो वह गौडी और जिसमें माधुर्य तथा सौकुमार्य गुण हो उसे पाञ्चाली कहते हैं' । इस प्रकार उन्होने वैदर्भी और गौडीके अतिरिक्त तीसरी पाञ्चाली भी मान ली ।

रीतियोंके अनेक भेद

आगे चलकर आचार्यगण इन रीतियोंकी संख्या भी बढ़ाते चले गए । राजशेखरने अपनी कर्पूरमञ्जरीमें केवल तीन रीतियोंका उल्लेख किया है—१. वच्छोमि (वैदर्भी), २. मागधी तथा ३. पाञ्चालिका (पाञ्चाली) । रुद्रटने एक लाटी रीति मानी । भोजने आवन्ती, मागधी और लाटी तीन नई वृत्तियाँ मान लीं किन्तु साहित्यमें केवल प्रथम तीन ही प्रचलित हैं ।

रीतिकी व्याख्या

रीतिका अर्थ है शैली या कहनेका ढङ्ग । यद्यपि ध्वन्यालोकमें आनन्दवर्द्धनने यही कहा है कि 'रीति-सम्प्रदायके आचार्योंको काव्य-तत्त्वका यथार्थ वर्णन करना नहीं आया इसीलिये उन लोगोंने रीतियों चलाई —

अस्फुटस्फुरित

काव्यतत्त्वमेतद्यथोदितं ।

अशक्नुवद्भिर्व्याकृतं रीतयः सम्प्रवर्तिता ॥'

अर्थात् रीतिवाले काव्य-तत्त्व जानते अवश्य थे किन्तु किस प्रकार इन्हे व्यक्त करना चाहिए यही नहीं जानते थे इसीलिये ये लोग रीतिके फेरमें पड़ गए किन्तु वास्तवमें काव्यके रूपकी स्पष्ट व्याख्या रीति-सम्प्रदायवालोंने ही की जिन्होंने (विशेषतः वामनने) अलकार और गुणोंको अलग करके उनका भेद समझाया । इससे पूर्व भामहने गुण और अलकारका भेद स्पष्ट नहीं किया था और दण्डीने गुणोंको भी अलङ्कार ही कह डाला था—'काव्यशोभाकरान् धर्मानलङ्कारान्प्रचक्षते ।' किन्तु वामनने गुणोंको अलङ्कारोंसे अधिक महत्त्व दिया है । वे गुणोंको ही काव्यकी शोभा बढ़ानेवाला मानते हैं और उस शोभाको तीव्र रूपसे व्यक्त करनेवाले तत्त्वोंको अलङ्कार मानते हैं (काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः तदतिशयहेतवस्त्वलङ्काराः) । उन्होंने यह भी माना है कि 'गुण काव्यमें नित्य रहते हैं, बिना उनके काव्यमें शोभा ही नहीं उत्पन्न होती । यह गुणयुक्त रचना ही काव्य कहलाती है, गुणहीन रचना नहीं ।' गुणोंको उन्होंने स्त्रीके यौवनके समान आन्तरिक तत्त्व माना है और बनलाया है कि 'यदि किसी स्त्रीमें यौवन न हो तो कङ्कन, कण्ठहार आदि आभूषण उसकी शोभा नहीं बढ़ा सकते । अतः अलङ्कारोंको तो कङ्कन आदिके समान समझना चाहिए और गुणोंको यौवनके समान ।'

रीति और रस

भामह आदि आलंकारिकोंने रसको काव्यका बहिरङ्ग साधक माना है किन्तु वामनने उसे काव्यका सात्त्विक धर्म बताया है और कहा है

कि 'रसका चमकना ही कान्ति है (दीप्तरसत्त्व कान्तिः) अर्थात् शृङ्गार आदि रस जहाँ चमककर प्रकट होते हो वहीं कान्ति गुण होता है ।' इसीलिये वामनने रसवत् आदि अलंकार नहीं माने क्योंकि वे गुणके भीतर ही रसकी व्यापकता समझते थे । इसी प्रकार वामनने वक्रोक्तिके अन्तर्गत ही अविवाचित्त-वाच्य-वनि मानकर काव्यके तत्त्वोंकी पहचानका पूर्ण परिचय दिया है ।

पीछेके आचार्योंने यह मत स्वीकार नहीं किया कि रीति ही काव्यका आत्मा (रीतिरात्मा काव्यस्य) है फिर भी यह तो सभीने माना है कि रीतिका तत्त्व काव्यके परीक्षणमें सहायक होता है । कुन्तकने रीतिका विवेचन एक नई दृष्टिसे किया है । उनसे पहलेके आचार्योंने विदर्भ, गौड और पाञ्चालदेशोंके ग्रामपर वैदर्भी, गौडी और पाञ्चाली रीतियों मानी थीं किन्तु इसका न तो कोई तुक था न कोई ऐतिहासिक, भौगोलिक या भाषा-शास्त्रीय महत्त्व । अतः कुन्तकने नए नाम और नए सिद्धान्त निश्चित किए । उन्होंने वैदर्भी को 'सुकुमार मार्ग', गौडीको 'विचित्र मार्ग, और पाञ्चालीको 'मध्यम मार्ग' कहकर पुकारा और इन रीतियोंके लिये उन्होंने चार नए गुणोंकी भी कल्पना की ।

रीति या शैलीकी महत्ता योरोपीय साहित्य-शास्त्रियोंने विशेष रूपसे मानी है । साधारण रूपसे रीतिको इसी रूपमें समझना चाहिए जैसे विश्वनाथ कविराजने कहा है—'पदोंके मेल या सङ्घटनको रीति कहते हैं, जैसे—सब अङ्ग शरीरमें सानुपात और अपने-अपने स्थानपर स्थित होते हैं वैसे ही काव्यके शरीरमें भी शब्द और अर्थका उचित संयोजन होना चाहिए ।' तात्पर्य यह है कि 'रीति उस शब्द-योजनाको कहते हैं जो कविके इष्ट अर्थको तीव्रतम रूपसे ग्राहकके हृदयमें भासमान कर दे ।'

११

वक्रोक्ति-सम्प्रदाय

भारतीय समीक्षाका एक विचित्र सिद्धान्त-सम्प्रदाय है जिसे वक्रोक्ति कहते हैं। वक्रोक्ति शब्दका मीधा अर्थ है 'टेढ़ी बात' (वक्र उक्ति)। तात्पर्य यह है कि जिस बातको साधारणतः लोग एक ढङ्गसे कहते हैं उसे किसी दूसरे ढंगसे सुन्दर बनाकर कहनेको ही वक्रोक्ति कहते हैं। भोजन करनेके लिये घरमें कहते हैं 'खाना खा लीजिए', इसीको दूसरा कहता है—'थाली आपकी प्रतीक्षा कर रही है।' यह दूसरा कथन ही वक्रोक्ति है। एक तीसरे प्रकारसे भी इसे कहा जा सकता है—'चलकर टिक्कड़ दूर ले।' यद्यपि पीछेकी दोनो ही उक्तियाँ असाधारण और टेढ़ी अर्थात् घुमाकर कही गई हैं किन्तु दूसरीमें चमत्कार है और तीसरीमें फूहड़पन और ग्राम्यत्व है अतः 'वक्रोक्ति' उसी उक्तिको कहते हैं जिसमें अत्यन्त शिष्ट ढङ्गसे कथनमें चमत्कार उत्पन्न किया जाय।

सर्वप्रथम भामहने अपने काव्यालंकारमें वक्रोक्तिका परिचय दिया है। उन्होंने वहाँ वक्रोक्ति-को अतिशयोक्तिका ही दूसरा नाम बताया है और उसे ही काव्यका मूल तत्त्व भी माना है। उन्होंने कहा है—

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते।

यत्नोऽस्यां कविना कार्यं कोऽलंकारोऽनया विना ॥

किन्तु भामहने काव्यमें वक्रोक्तिका इतना ही उपयोग समझा है कि अलङ्कारके लिये वक्रोक्तिका होना आवश्यक है (वाचा वक्रार्थशब्दोक्तिरलङ्काराय कल्पते), अर्थात् टेढ़े अर्थमें शब्दोंका प्रयोग करना ही अलंकार बन जाता है। भामहके एक पद्यका उद्धरण देते हुए अभिनव-गुप्तने वक्रोक्तिका यह लक्षण बताया है—'शब्दस्य हि वक्रता, अभि-धेयस्य हि वक्रता, लोकोत्तरेण रूपेणावस्थानम्' अर्थात् लोकोत्तर या निराले ढङ्गसे शब्दों और अर्थोंका बैठाना ही शब्द-अर्थकी वक्रता कहलाती है, जैसे—'मैं तुम्हें मार डालूँगा' कहनेके बदले यदि आपने

कहा—‘मैं तुम्हें यमराजके भवनका अतिथि बना दूँगा’ तो यह वक्रोक्ति हो गई। दण्डीने तो सम्पूर्ण वाङ्मयको ही दो भागोमें विभक्त कर दिया—१. स्वभावोक्ति, जिसके अन्तर्गत वस्तुओका उयोका त्यो यथार्थ कथन हो। इस स्वभावोक्तिको काव्यादर्शमें ‘जाति’ नामसे सर्वप्रथम अलङ्कार माना गया है। २. वक्रोक्ति, जो स्वाभाविक कथनसे भिन्न हो और जिसमें अतिशय कथन हो। इस विवेचनके अनुसार उपमा आदि सब अर्थालङ्कार तथा रसवत्, प्रेयान् आदि रस-सम्बन्धी अलङ्कार सब वक्रोक्तिके ही अन्तर्गत आ जाते हैं। इस प्रसङ्गमें दण्डीने कहा है कि ‘श्लेषके सम्पर्कसे वक्रोक्ति और भी अधिक खिल उठती है।’ इसे हम कह सकते हैं कि भामहने जो वक्रोक्तिकी कल्पना की थी उसे ही दण्डीने स्वीकार कर लिया। भामहने तो वक्रोक्तिको सब अलङ्कारोका मूल और सामान्य वार्त्तालापसे भिन्न माना है किन्तु दण्डीने तो स्वभावोक्तिको वक्रोक्तिके क्षेत्रसे ही अलग कर दिया, क्योंकि वे वक्रोक्तिके लिये अतिशय कथनको आवश्यक नहीं मानते। वामनने वक्रोक्तिका जो वर्णन किया है उसका रूप भामह द्वारा प्रदर्शित वक्रोक्तिसे भिन्न है क्योंकि भामहने तो वक्रोक्तिको अलङ्कारोका मूल आधार ही माना था किन्तु वामनने उसे अर्थालङ्कारोमें ही गिन लिया। वामनका मत है कि ‘वक्रोक्ति भी सादृश्यपर आश्रित लक्षणा ही है’, जैसे—प्रातःकाल सरोवरमें कमल खिले और कुमुद सकुचित हो गए। यहाँ कमलके लिये खिलना और कुमुदके लिये सकुचित होनेकी बातमें वक्रोक्ति है। ये खिलना और सकुचना दोनों नेत्रके काम हैं किन्तु समानता होनेके कारण इनसे कमलके खुलने और बन्द होनेका अर्थ निकलता है। रुद्रटने वक्रोक्तिको एक शब्दालंकार ही मान लिया। ‘जब कोई किसीकी बात सुनकर उसके शब्दोका दूसरा ही अर्थ लगाकर कुछ दूसरा ही असङ्गत उत्तर दे’ उसे रुद्रटने वक्रोक्ति माना है जैसे कृष्णजीके किवाड खट-खटानेपर राधिकाजीने पूछा—‘कौन है?’ कृष्णजीने उत्तर दिया—‘मैं हरि हूँ।’ इस हरिका अर्थ बन्दर लगाकर राधिकाजीने कहा—‘हरि हो

तो जड़लमे पेडपर जाकर बैठो।' यही वक्रोक्ति नामका शब्दालंकार है। कुन्तकने वक्रोक्तिको अलंकार न मानकर काव्यका प्रधान तत्त्व माना है और विचित्र ढङ्गसे कहने (वैदग्धी भङ्गी भणितिः) को ही वक्रोक्ति माना है। इससे सिद्ध हुआ कि 'भामहने अलङ्कारके मूल तत्त्वके रूपमें जिस वक्रोक्तिको ग्रहण किया था उसे वामनने सादृश्यमूला लक्षणाके रूपमें अर्थालङ्कार माना, रुद्रटने शब्दालङ्कार माना और कुन्तकने काव्यका मूल तत्त्व माना।'

कुन्तकने वक्रोक्तिको काव्यका जीवित (वक्रोक्तिर्काव्यजीवितम्) माना है इसलिये वे वक्रोक्ति-जीवितकार कहलाते हैं। उन्होंने छह प्रकारकी वक्रोक्ति मानी है—१. वण-वक्रता, जहाँ अक्षरोंके विन्यासमें नवीनता उत्पन्न की जाय, २. पद-पूर्वार्द्ध-वक्रता, जहाँ शब्दके पूर्वार्द्धमें विचित्रता हो, ३. पद-परार्द्ध-वक्रता, जहाँ शब्दके दूसरे आधे भागमें वक्रता हो, ४. वाक्य-वक्रता, जहाँ पूरे वाक्यमें वक्रता हो ५. प्रकरण-वक्रता, अर्थात् पूरे प्रकरणमें ही विशेष नवीनता हो और ६. प्रबन्ध-वक्रता, अर्थात् पूरे ग्रन्थमें ही नयापन हो। उन्होंने वक्रोक्तिको इतना व्यापक कर दिया कि ध्वनिवालोने जितना कुछ विचार किया है वह सब इसीके अन्तर्गत आ जाता है। ध्वनिवादियोने यद्यपि वक्रोक्तिको काव्यका आत्मा तो नहीं माना किन्तु वक्रोक्तिके जितने प्रकार कुन्तकने सुझाए उन सबको उन्होंने ध्वनिके भीतर ही समाविष्ट कर दिया।

वक्रोक्तिऔर अभिव्यञ्जनावाद

यूरोपीय समीक्षकोंने अरस्तू और लौगिनसके समयसे ही उक्तिमें विचित्रता उत्पन्न करना काव्यके लिये आवश्यक माना है किन्तु रूप या शैली (फॉर्म आर स्टाइल) का विषयसे अधिक महत्त्व बताकर अभिव्यञ्जनाको महत्त्व देनेका श्रेय क्रोचेके अभिव्यञ्जनावाद (एक्सप्रे-शनिज्म) को है। क्रोचेका मत है कि 'मनके दो व्यापार हैं—१. ज्ञान या प्रज्ञा, जो दो प्रकारका होता है—क. अन्तःप्रेरणा (इन्ट्रिन्सिक), ख.

विचार या बुद्धि-द्वारा प्राप्त ज्ञान (कन्सेप्ट) २. क्रिया या सङ्कल्प, जिसके दो भेद हैं—क आर्थिक क्रिया (इकौनौमिक एक्टिविटी) ख. नैतिक क्रिया (ईथिकल एक्टिविटी) । इस प्रकार इन चारोंसे क्रमशः अन्तःप्रेरणासे सुन्दर, विचारसे सत्य, आर्थिक क्रियासे प्रेय और नैतिक क्रियासे श्रेयकी उत्पत्ति होती है । क्रोचेका विचार है कि 'मनकी शक्ति क्रियामे प्रकट होती है । इसका ठीक-ठीक विवरण हमें इतिहाससे मिलता है जिसका काम है ससारकी घटनाओंका मूल्य निर्धारण करना, सत्यता-असत्यताका निश्चय करना तथा उनके प्रभावको ठीक समझना ।' यह ऐतिहासिक निर्णयपर पहुँचना ही दर्शका का काम है । क्रोचेका मत है कि 'यही अन्तःप्रेरणात्मक ज्ञान जब उत्पन्न होता है तब वह कोई न कोई रूप (फॉर्म) ग्रहण करता है अर्थात् अन्तःप्रेरणा किसी निश्चित रूपमें प्रकट होती है और यह रूप ही अभिव्यञ्जना (एक्स-प्रेशन) कहलाता है ।' अतः अन्तःप्रेरणा अभिव्यञ्जना ही है, न इससे कुछ अधिक न कुछ कम, अर्थात् मन अपनी अन्तःप्रेरणाको जिस रूपमें ढालता है या जो कहिए कि हमारी अन्तःप्रेरणा ही अपनेको व्यक्त करनेके लिये जो रूप ग्रहण करती है वही अभिव्यञ्जना है । अतः ये दोनों परस्पर सम्पृक्त हैं । यह अभिव्यञ्जना भी भौतिक नहीं होती, मानसिक होती है अर्थात् ज्यों ही हम मनमें किसी मूर्तिकी कल्पना करते हैं त्यों ही अभिव्यञ्जना पूर्ण हो जाती है । उसके लिये यह आवश्यक नहीं है कि वह जब शब्दोंमें कही जाय तभी अभिव्यञ्जना हो । वह तो शुद्ध आभ्यन्तर होती है, बाह्य नहीं, क्योंकि उसका बाह्य प्रयोग करते ही हम कला-लोकसे हटकर व्यवहार-जगत्में आ जाते हैं । उस समय यह बाह्य अभिव्यक्ति हमारी आन्तर अभिव्यक्तिका ही अधिक स्पष्ट रूप हो जाती है । क्रोचेने कहा है कि 'यदि हम किसी सङ्गीतके विषयको लेकर व्यक्त रूपसे गाते हैं तो हम वही गाते हैं जिसे हम पहले भीतर गा चुके हैं अर्थात् यह बाह्य अभिव्यक्ति वास्तवमें हमारी आभ्यन्तर अभिव्यञ्जनाका ही प्रत्यक्ष रूप है ।'

क्रोचेका यह अभिव्यञ्जनावाद वक्रोक्तिसे किसी प्रकार सम्बद्ध नहीं है क्योंकि वक्रोक्तिमें शुद्ध रूपसे शब्दार्थके कौशलपूर्ण नियोजनकी बात कही गई है, जिसका विवेकवती बुद्धिसे ही पूर्ण सम्बन्ध है, अन्तः-प्रेरणासे नहीं। दूसरी बात यह है कि वक्रोक्तिमें आभ्यन्तर अभिव्यक्तिकी बात ही नहीं उठती। जहाँतक क्रोचेकी अभिव्यञ्जनाका प्रश्न है वह कुछ अशोभे ठीक है और वह इस दृष्टिसे कि अभिव्यञ्जना दो प्रकारकी होती है—एक व्यक्तिगत होती है जिसे हम स्वान्तःमुखायकी भावनाका आधार मान सकते हैं अर्थात् कविके मनमें कुछ ऐसी अन्तःप्रेरणा होती है कि वह उस अन्तःप्रेरणामें ही मग्न होकर स्वयं आत्मविभोर और रसमग्न हो जाता है। यही आन्तरिक अभिव्यञ्जना है। किन्तु कविका काम तो यह है कि वह दूसरोको भी उस भावसे भावित करे, अतः यह आवश्यक है कि इस कार्यके निमित्त वह अपनी अन्तःप्रेरणके रूपमें अभिव्यक्त रूपको शब्दका परिधान पहनाकर ही अभिव्यक्त करे। यही बाह्य अभिव्यञ्जना है। यह अभिव्यक्ति सरल शब्दोंमें साधारण ढङ्गसे भी हो सकती है जो वक्रोक्तिकी मीमांसे पूर्णतः बाहर है। वह अभिव्यञ्जना तभी वक्रोक्ति हो सकती है जब वह असाधारण रूपसे व्यक्त की गई हो। अतः वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जनावादका किसी प्रकारका कोई सम्बन्ध नहीं है। क्रोचेने कहा है—‘सब कथाएँ अभिव्यक्ति हैं अतः सब अभिव्यक्ति कला है (औल आर्ट इज एक्सप्रेशन देअरफोर औल एक्सप्रेशन इज आर्ट)। कलाके प्रकरणमें हम इसकी मीमांसा करते हुए बता चुके हैं कि कला वास्तवमें अभिव्यक्ति तो होती है किन्तु वह व्यवस्थित तथा सौन्दर्यभावित अभिव्यक्ति होती है। अतः क्रोचेको यह कहना चाहिए था कि ‘सम्पूर्ण कला व्यवस्थित तथा सौन्दर्यभावित अभिव्यक्ति है अतः समस्त व्यवस्थित तथा सौन्दर्यभावित अभिव्यक्ति ही कला है।’ किन्तु केवल इस आधारपर अभिव्यक्तिको कला कहना कि कला भी अभिव्यक्ति है वैसा ही असङ्गत है जैसे यह कहना कि ‘सम्पूर्ण सङ्गीत ध्वनि है इसलिये सम्पूर्ण ध्वनि

भी सङ्गीत है ।' अतः क्रोचेके अभिव्यञ्जनावादको वक्रोक्तिसे नहीं मिलाना चाहिए ।

१२

ध्वनि-सम्प्रदाय

भारतीय साहित्यमे काव्यका प्रधान गुण ध्वनि माना गया है और ध्वनिसम्प्रदाय ही ऐसा समीक्षा-सम्प्रदाय है जो रस-सम्प्रदायकी टक्करमे टिका हुआ है । सर्वप्रथम आनन्दवर्द्धनाचार्यने (नवम शताब्दीमे) ध्वनिके सिद्धान्तका प्रतिपादन किया । यद्यपि इस सिद्धान्तका विरोध भी प्रतिहारेन्द्रराज, कुन्तक, भट्टनायक तथा महिम भट्ट आदिने प्रबल रूपसे किया किन्तु फिर भी यह सिद्धान्त व्यापक रूपसे मान्य रहा ।

ध्वनिकी परिभाषा

‘जहाँ प्रत्यक्ष (वाच्य) अर्थमेसे कोई दूसरा ही सुन्दर अर्थ निकले और वह नया अर्थ उसके प्रत्यक्ष या वाच्य अर्थकी अपेक्षा अधिक चमत्कारपूर्ण हो वही ध्वनि है और उस प्रकारके ध्वन्यर्थोंसे भरा हुआ काव्य ही ध्वनि-काव्य कहलाता है जिसे मम्मटने सर्वश्रेष्ठ प्रकारका काव्य बताया है—’

इदमुत्तममतिशयिनि व्यग्ये वाच्याद् ध्वनिर्बुधैः कथितः ।

आचार्योंने अर्थ दो प्रकारके माने हैं—१. वाच्यार्थ, जिसके अन्तर्गत अलंकार आदि सब आ जाते हैं । २. प्रतीयमान अर्थ, जिसके अन्तर्गत ध्वनि आती है । आचार्योंका कहना है कि ‘जो व्यक्ति काव्यमे वास्तविकता देखना चाहे उसे यह प्रतीयमान (जान पड़नेवाला) अर्थ भली-भँति प्रकट हो जाता है जैसे—किसी सुन्दरीके शरीरमे सब अङ्ग और अवयव रहते हुए भी उनसे भिन्न लावण्य या सुन्दरता प्रतीत होती है उसी प्रकार काव्यके सब अङ्गोमे अलग, विचित्र, निराले, चमत्कारपूर्ण

प्रतीयमान अर्थकी उपस्थिति भी रहती है।' यद्यपि आदिकवि वाल्मीकि के समयसे ही सब कवि अपने काव्योमें इस ध्वन्यर्थका प्रयोग करते चले आ रहे थे किन्तु इस ध्वनिको काव्यका आत्मा (काव्यस्यात्मा ध्वनिः) बताकर उसे एक पृथक् स्वतन्त्र काव्यतत्त्वके रूपमें स्थापित करनेका श्रेय आनन्दवर्द्धनको ही है। योरोपीय साहित्यवालोंने इस ध्वनित अर्थ (सजेन्टिव मीनिङ्ग) का महत्त्व माना है। इसके सम्बन्धमें ड्राइडनने कहा है कि—'यह ध्वन्यर्थ वहाँ होता है जहाँ कानसे सुनाई पड़नेवाले शब्दोंसे कुछ अधिक अर्थ प्रतीत हो (मोर इज मेन्ट दैन मीट्स दि ईयर), किन्तु वहाँ भी इसे प्रधान तत्त्वके रूपमें विशिष्ट नहीं किया गया। उसका कारण यही था कि प्रारम्भसे ही वहाँ काव्य एक कला समझी जाने लगी थी और कलाका गुणतत्त्व सौन्दर्य ही माना जाता था। आनन्दवर्द्धनने ध्वनिकी जो व्याख्या की उसके पश्चात् उसका विस्तार अभिनवगुप्तने ध्वन्यालोककी 'लोचन' टीकामें किया। उसी समय बहुतसे ध्वनि-विरोधी आचार्योंने इस ध्वनि-सम्प्रदायका खण्डन भी किया जिनके विरोधका उत्तर देते हुए मम्मटने काव्यप्रकाशमें इस ध्वनिको पुनः स्थापित किया।

यह ध्वनि क्या है और इसकी उत्पत्ति कैसे हुई इस सम्बन्धमें वैयाकरणोंने विस्तारसे विचार किया है। वहाँ शब्द और अर्थकी व्याख्यामें इस बातपर बड़ा शास्त्रार्थ हुआ है कि अर्थ किसमें होता है ध्वनिमें, वर्णमें, शब्दमें, या वाक्यमें? इस शास्त्रार्थका आधार है स्फोटवाद।

स्फोट

भट्टोजी दीक्षितने शब्दकौस्तुभमें स्फोटकी व्याख्या करते हुए लिखा है—'स्फुटत्यर्थोऽस्मादिति स्फोटः' अर्थात् इससे जो अर्थ निकलता या फूटता हो उस अर्थको स्फोट कहते हैं। मञ्जूषामें नागेशने कौण्डभट्टके 'स्फुटत्यर्थो यस्मादिति' अर्थात् 'जिससे अर्थ फूटे' इस व्याख्याके अनुसार अर्थका बोध करानेवाले शब्दको ही स्फोट-रूप माना है। जैसे-जैसे उस

स्फोटपर अर्थात् अर्थ बतानेवाले तत्त्वपर विचार हुआ वैसे-वैसे स्फोटके अनेक रूप बन गए और तदनुसार आठ प्रकारके स्फोट माने गए—

१. वर्णस्फोट, २ पदस्फोट, ३ वाक्यस्फोट, ४. अखण्डपद-स्फोट, ५ अखण्डवाक्यस्फोट, ६. वर्णजातिस्फोट, ७. पदजातिस्फोट, और ८. वाक्यजातिस्फोट। भर्तृहरि आदिने इस सम्पूर्ण शास्त्रार्थके अन्तमे यही निष्कर्ष निकला कि पूरे वाक्यके बिना कोई भी ज्ञान असम्भव है। इसलिये वास्तविक अर्थज्ञान वाच्यस्फोटसे ही होता है और वही नित्य है, उसीसे अर्थ निकलता है, वर्ण, पद आदिसे नहीं। तात्पर्य यह है कि अर्थ वाक्यमे ही रहता है अर्थात् वाक्यस्फोट ही मुख्य है, उसीसे अर्थ जाना जाना है। कभी-कभी जब हम केवल 'हो, हैं' करते हैं तब भी उसमे पूरा अर्थ ही सम्मिलित रहता है अतः वर्ण या पदकी महत्ता न होकर भाषामे वाक्यकी ही प्रधानता है। इससे प्रतीत होता है कि जो शब्द (वाक्य) हम बोलते हैं और जिससे अर्थ निकलता है वही स्फोट है। इस अर्थको प्रकट करनेका काम वही शब्द करता है जिसे हम उच्चारण करते हैं। यही ध्वनि है। व्याकरणमे ध्वनि तो केवल उस शब्दको ही कहते हैं जो अर्थकी अभिव्यञ्जनाके लिये प्रयुक्त किया जाता है किन्तु साहित्यशास्त्रमे अर्थकी अभिव्यञ्जना करनेवाले शब्द और अर्थ दोनोंके लिए 'ध्वनि' शब्दका प्रयोग किया जाने लगा।

नाटकमे जो रस दर्शकोको प्रतीत होता है वह वाच्य या प्रत्यक्ष नहीं होता अर्थात् वह शब्द या सवाद सुननेसे नहीं प्रकट होता वरन् व्यञ्जनासे अर्थात् शब्दोंसे भिन्न अपने आप निराले ढङ्गसे प्रतीत होता है। इसी निराले ढङ्गसे प्रतीत होनेको व्यञ्जना-वृत्ति कहते हैं। नाटकका मुख्य उद्देश्य तो रस प्रकट करना है और इसके लिये पूरा नाटक-काव्य ही रचा जाता है। इसका तात्पर्य यह है कि यदि कोई छोटा सा गीत, प्रगीत या पद सुना दिया जाय तो उससे पूर्ण रस अभिव्यक्त नहीं हो सकता। इसलिये यदि हम रसको काव्यका आत्मा मान लें तो

जितने मुक्तक, गीत, प्रगीत आदि हैं वे सब काव्यके क्षेत्रसे बाहर हो जायँ। किन्तु रस तो वाच्य नहीं है अर्थात् वह शब्दसे प्रकट नहीं होता, वह तो व्यञ्जनासे अर्थात् ध्वनित होकर प्रकट होता है। यही मानकर आनन्दवर्द्धनने 'चमत्कारपूर्ण व्यंग्य अर्थसे सम्पन्न कविता'को ही उत्तम काव्य माना है। आनन्दवर्द्धनने कहा कि 'श्रेष्ठ कविका यही कर्तव्य है कि वह यही मानकर शब्दों और अर्थोंका सयोजन करे कि उनके द्वारा रस और भावकी अभिव्यक्ति होगी क्योंकि वे ही काव्यके मुख्य अर्थ हैं।' योरोपीय आचार्योंने भी इसे दूसरे प्रकारसे कहा है कि 'कला वही है जिसमे कला छिपी रहे।' इसके लिये लातिन उक्ति है 'आर्स एस्त सेलारे आर्तेम'। तात्पर्य यह है कि योरोपवाले भी ध्वनिका महत्त्व मानते हैं।

ध्वनिके भेद

ध्वनिके आचार्योंने ध्वनिको तीन भागोमे विभक्त किया है—१. रस वनि, २. अलङ्कारध्वनि, ३. वस्तुध्वनि।

१ रसध्वनिके अन्तर्गत नवो रसोंकी तो गणना होती ही है साथ ही भाव, भावाभास, भावोदय, भाव-शबलता और भाव-सन्धिकी भी गणना होती है। इनका परिचय रस-प्रकरणमे दिया जा चुका है।

२ अलङ्कारध्वनि वहाँ होती है जहाँ व्यक्त किया हुआ शब्दार्थ वर्णनात्मक या इतिवृत्तात्मक न होकर शुद्ध काल्पनिक हो अर्थात् जो दूसरे शब्दोमे प्रकट किए जानेपर अलङ्कारका रूप धारण कर लेता हो।

३. वस्तुध्वनि वहाँ होती है जहाँ केवल कोई वास्तविक या यथार्थ बात-भरका अर्थ प्रतीत हो।

इन तीनोंमे रसध्वनि श्रेष्ठ मानी गई है। जिस समय व्याधने क्रौञ्च-मिथुनमेसे एकका वध किया और क्रौञ्ची चीत्कार कर उठी उस समय श्लोकके रूपमे वाल्मीकिके मनका जो शोक प्रकट हुआ यही रसध्वनि है। इससे प्रतीत होता है कि यद्यपि आनन्दवर्द्धनने ध्वनिको काव्यका आत्मा माना है फिर भी रसध्वनिको मुख्य समझकर वे रसको

ही काव्यका प्रधान गुणतत्त्व मानते हैं।

ध्वनिके मुख्य दो भेद माने गए हैं—

१. लक्षणाभूला या अविवक्षित वाच्य ध्वनि, जिसमें वाच्य अर्थ बाधित होनेसे वह अर्थ ग्रहण नहीं किया जाता। इसके दो भेद होते हैं—

(क) अर्थान्तर-सक्रमित-वाच्य-ध्वनि, जहाँ वाच्य अर्थात् मुख्य अर्थ किसी दूसरे अर्थमें बदल जाता है, जैसे वर्षाकालमें जानकीजीके वियोगमें राम कहते हैं—‘मैं राम हूँ, मैं तो दुख सहूँगा ही, पर जानकी कैसे सहेंगी।’ इसमें ‘राम हूँ’ का मुख्य अर्थ बदलकर हुआ ‘मैं तो कठोर-हृदय हूँ।’

(ख) अत्यन्त तिरस्कृत-वाच्य ध्वनि, जहाँ वाच्य अर्थ पूर्णतः छोड़ दिया जाता है, जैसे व्यंग्यसे यह कहा जाय—‘आपने बड़ी कृपा की’ इसका अर्थ हुआ ‘आपने मुझे धोखा दिया।’ यह भी दो प्रकारका होता है—(क) पदगत (शब्दमें), (ख) अर्थगत (अर्थमें)।

२. अभिधामूलाध्वनि या विवक्षित अन्य-परवाच्य ध्वनि, जिसमें वाच्य अर्थकी भी आवश्यकता तो रहती है किन्तु वह दूसरेके सहारे अर्थात् व्यञ्जनाके सहारे चलता है। इसमें पहले वाच्य अर्थ निकलता है, उसके पश्चात् व्यंग्य अर्थ निकलता है किन्तु वह क्रम कहीं तो स्पष्ट जान पड़ता है, कहीं नहीं जान पड़ता अतः इसके भी दो भेद हो जाते हैं—

(क) असलक्ष्यक्रम व्यंग्य, जहाँ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थके प्रतीत होनेका क्रम भली प्रकार न जाना जाय, जैसे बहुत-सी कमलकी पङ्क्तियोंको एक साथ तकुवेसे बेधा जाय तो सब ‘खुपसे’ बिध जाते हैं, उनके बिधनेका क्रम नहीं जाना जाता, वैसे ही इसमें भी वाच्य और व्यंग्य अर्थ इतनी तीव्र गतिसे प्रकट हो जाते हैं कि यही नहीं प्रतीत होता कि वाच्य अर्थ पहले प्रतीत हुआ या व्यंग्य अर्थ। यह असलक्ष्य-

क्रम-व्यग्य आठ प्रकारका होता है—१. रस, २. भाव, ३. रसाभास, ४. भावाभास, ५. भावशान्ति, ६. भावोदय, ७. भावसन्धि और ८. भावशबलता। इन सबका परिचय रस-प्रकरणमें दिया जा चुका है।

(ख) संलक्ष्यक्रम-व्यग्य-ध्वनि, जिसमें वाच्य अर्थ और व्यग्य अर्थके प्रतीत होनेका क्रम स्पष्ट दिखाई देता है। यह संलक्ष्यक्रम व्यग्य कहीं तो शब्दशक्ति-द्वारा कहीं अर्थशक्ति-द्वारा और कहीं शब्द तथा अर्थ दोनों शक्तियोंद्वारा प्रतीत होता है, अतः इसके तीन भेद हैं—१. शब्द-शक्ति-उद्भव अनुरणन ध्वनि, २. अर्थ-शक्ति-उद्भव अनुरणन ध्वनि, ३. शब्दार्थ-उभय-शक्ति-उद्भव-अनुरणन-ध्वनि। इनमें भी शब्द-शक्ति-उद्भव अनुरणन-ध्वनिके दो भेद हैं—(क) वस्तु ध्वनि, (ख) अलङ्कार-ध्वनि। अर्थशक्ति-उद्भव अनुरणन-ध्वनिके तीन भेद हैं—(क) स्वत सम्भवी, (ख) कविप्रौढोक्ति-मात्र-सिद्ध और (ग) कवि निबद्ध पात्रकी प्रौढोक्ति-मात्र-सिद्ध। शब्दार्थ-उभय-शक्ति-उद्भव अनुरणन-ध्वनि केवल वाक्यगत होती है।

इस प्रकार ध्वनिके ५१ भेद माने गए हैं जो नीचेकी तालिकासे स्पष्ट हो जायेंगे।

तीन प्रकारके काव्य

ध्वनि-सम्प्रदायवाले तीन प्रकारका काव्य मानते हैं—१. ध्वनि-काव्य, जिसमें वाच्य या प्रत्यक्ष अर्थकी अपेक्षा प्रतीयमान या जान पड़नेवाला अर्थ अधिक चमत्कारपूर्ण प्रतीत होता है। २. गुणीभूत व्यग्य, जिसमें व्यग्य अर्थ होते हुए भी वह वाच्य अर्थसे कम चमत्कारपूर्ण हो। ३. चित्र-काव्य, जिसमें शब्द और अर्थके अलंकारोका चमत्कार दिखाया जाय। यह अधम काव्य माना गया है।

इन आचार्योंने गुणों और अलंकारोको अलग-अलग करते हुए कहा है कि 'जो रसयुक्त मुख्य होते हैं, अर्थपर आश्रित होते हैं वे गुण हैं और जो केवल शब्द और अर्थपर आश्रित रहते हैं वे अलंकार हैं। इस प्रकार ध्वनिसम्प्रदायवाले गुणको काव्यका नित्य धर्म मानते हैं और

अलङ्कारको अनित्य धर्म, अर्थात् वे मानते हैं कि 'सत्काव्यमे अलङ्कार हो या न हो किन्तु गुण अवश्य होना चाहिए।' इसीलिये उन्होंने अलङ्कारोको कुण्डल आदि आभूषणोके समान ऊमरी शोभा करनेवाला माना है और गुणोको शौर्य आदिके समान सात्त्विक या स्वाभाविक शोभा करनेवाला।

ध्वनि और वृत्ति

काव्यमे दो वृत्तियाँ या शलियों मानी गई हैं—१. शब्दवृत्ति (शब्द चुनने और प्रयोग करनेका ढङ्ग), २. अर्थवृत्ति (विषयकी योजना करनेका ढङ्ग)। उद्भटने शब्दवृत्ति तीन प्रकारकी मानी है—

(क) उपनागरिका (टवर्गको छोड़कर शेष वर्गोंके पञ्चम अक्षरके उन-उन वर्गोंके अक्षरोकी बहुलतावाली), (ख) परुषा (रेफ, श, ष, स, टवर्ग तथा रेफ-युक्त वर्गोंकी बहुलतावाली), (ग) ग्राभ्या या कोमला (ल, क और रेफ तथा कामल ध्वनिवाले अक्षरोकी आवृत्तिवाली) ये वृत्तियाँ वाचक अर्थात् शब्दपर आश्रित होती हैं।

इनके अतिरिक्त अर्थ या विषयके अनुसार चार वृत्तियाँ होती हैं— १. भारती (जिसमे सवाद अधिक हो अर्थात् पाठ्यप्रधाना हो), २. सात्वती (मानस व्यापार या मानसिक द्वन्द्व जिसमे अधिक हो)। यह सात्वती भी दो प्रकारकी मानी गई है—(क) सौम्य (जिसमे भली या सौम्य मानस क्रियाओका सन्निवेश हो), (ख) उग्र (जिसमे भयानक या दुःखद मानस क्रियाओका समावेश हो)। ३. आरभटी (जिसमे मारकाट, युद्ध, इन्द्रजाल आदि समाविष्ट हो)। ४. कैशिकी (जिसमे गीत, वाद्य, नृत्य, प्रेमालाप आदि ललित क्रियाओका सन्निवेश हो)। इन चारोको रीतिके समान ही सहायक समझना चाहिए क्योंकि ये वृत्तियाँ ही जब काव्य या नाटकके रसके अनुकूल होती हैं तब तो काव्य या नाटकको आकर्षक और सुन्दर कर देती है किन्तु यदि वे रसके अनुकूल न हुई तो उनका प्रयोग अनुचित होगा। ध्वनिवादी आचार्योंका मत है—'मुख्यार्थापहृतिर्दोषः' (प्रधान अर्थ अर्थात् रसका

नाश करनेवाले तत्त्वको ही दोष कहते हैं) अतः उन लोगोने रसको नष्ट करनेवाले दोषोको ही दोष माना है।

ध्वनि-सम्प्रदायके आचार्य

ध्वनि-सम्प्रदाय प्रारम्भ किया आनन्दवर्द्धनने (यद्यपि कुछ लोग किसी 'सहृदय' नामक आचार्यको यह श्रेय देना चाहते हैं), जिन्होंने 'ध्वन्यालोक' लिखा, अभिनवगुप्तने उसपर 'लोचन' नामकी टीका लिखी और भट्टनायकके विरोधका खण्डन किया। भोजराजने सभी प्राचीन आचार्योंके मतोंका समन्वय किया। तत्पश्चात् मम्मटने काव्य-प्रकाशमें सत्रके आक्षेपोंका उत्तर देकर रसको स्थापनाकी इसलिये ये 'ध्वनि-प्रस्थापन-परमाचार्य' कहलाते हैं। विश्वनाथ कविराजने साहित्यदर्पणमें और पण्डितराज जगन्नाथने रस गंगाधर 'ध्वनि-सम्प्रदाय' का पोषण किया।

इन आचार्योंने काव्यकी वाक्य-रचना तीन प्रकारकी मानी है—
१. असमासा या बिना समासवाची, २. मध्यमसमासा या कम समासवाली और ३. दीर्घसमासा या बड़े समासवाली और यह विधान किया है कि इनका प्रयोग विशिष्ट रसके अनुसार करना चाहिए और रस, वक्ता तथा विषयकी दृष्टिसे देख लेना चाहिए कि उपर्युक्त वाक्य-रचना-शैलियोंमेंसे कौन-सी उपयुक्त है।

१३

औचित्य-सम्प्रदाय

भारतीय समीक्षा-शास्त्रमें औचित्य-सम्प्रदाय ही वास्तवमें ऐसा है जिसने शुद्ध रूपसे समीक्षा-शास्त्रका प्रतिपादन किया है। यद्यपि सभी आचार्योंने अपने-अपने ढङ्गसे रस, अलंकार आदिके उचित प्रयोगका विवेचन करते हुए औचित्यका संकेत दे दिया है किन्तु शुद्ध रूपसे औचित्यको काव्यका तत्त्व मानकर और काव्यकी कसौटी मानकर, यदि किसीने विचार किया तो जेमेन्द्रने। जेमेन्द्रने बताया है कि 'यदि

कोई अपने गलेमे तगडी पहन ले, हाथोमे बिल्लुए बाँध ले, पैरोमे केयूर बाँध ले तो इस अनौचित्यपर कौन नहीं हँस देगा।' इसी आधारपर उन्होंने कहा—'औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम्' अर्थात् रससिद्ध काव्यका प्राण ही औचित्य है।

औचित्यकी परिभाषा और भेद

उचित स्थानपर उचितका प्रयोग ही औचित्य कहलाता है—

औचित्य प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भावः तदौचित्यं प्रचक्षते ॥

तात्पर्य यह है कि जो वस्तु जिसके साथ मेल खाती हो वह 'उचित' कहलाती है और इस 'उचित'के भावको 'औचित्य' कहते हैं। काव्यमे शब्द, अर्थ, वाक्य, रस, कारक, लिंग, वचन आदि जितने तत्त्वोका प्रयोग होता है उन सबमे जिस स्थलपर जैसा प्रयोग उचित हो वैसा ही प्रयोग करना औचित्य कहलाता है। इसी आधारपर क्षेमेन्द्रने २७ प्रकारके औचित्य बताए हैं—१. पद, २ वाक्य, ३ प्रबन्धार्थ, ४. गुण, ५ अलंकार, ६. रस, ७. क्रिया, ८. कारक, ९. लिङ्ग, १० वचन, ११. विशेषण, १२ उपसर्ग, १३ निपात, १४. काल, १५. देश, १६ कुल, १७ व्रत, १८. तत्त्व, १९. सत्त्व, २०. अभिप्राय, २१ स्वभाव, २२ सार-संग्रह, २३. प्रतिभा, २४. अवस्था, २५. विचार, २६. नाम और २७. आशीर्वादका औचित्य।

ध्वन्यालोककार आनन्दवर्द्धनने भी पाँच व्यावहारिक नियमोका उल्लेख किया है और बताया है कि 'काव्यमे अलंकार, गुण, सघटना, रीति और रसका औचित्य होना चाहिए।' यह सम्भव है कि क्षेमेन्द्रने उन्हींसे प्रेरणा पाई हो। यह निश्चित है कि प्रत्येक कविको प्रत्येक तत्त्वके उचित प्रयोगका ध्यान रखना ही चाहिए। कविको अपनी कथा तथा अपने पात्रोके चित्रणमे भी औचित्यका ध्यान रखना चाहिए। रसके आचार्योंने भी रसके अनौचित्यकी बातका संकेत किया।

है अतः काव्यमे निश्चित रूपसे सब अङ्गो और तत्त्वोका उचित सन्निवेश होना आवश्यक और अपरिहार्य है ।

यूरोपमें औचित्य-विचार

लेमेन्ड्रेने कहा है कि कविको काव्य-रचनामे छन्द, अलंकार, रस आदि सब विषयोके औचित्यका विचार करना चाहिए ।' यूरोपीय आचार्योंने माना है कि 'परस्पर एक दूसरेसे सबद्व वस्तुओका सगत होना अर्थात् अनुपात आदिकी दृष्टिसे प्रत्येक अंगका उचित स्थानपर उचित रूपसे अधिष्ठान ही औचित्य कहलाता है । किसी सम्बन्धके लिये, किसी मान्य आदर्शके आधारपर, किन्हीं संबद्ध वस्तुओका सगत होना अर्थात् परस्पर सम्बद्धकी जानेवाली या हो जानेवाली वस्तुओका ठीक बैठ जाना अथवा "क्या है और क्या होना चाहिए"मे ठीक मेल बैठ जाना ही औचित्य कहलाता है । ससारमे प्रत्येक वस्तु एक दूसरेसे किसी न किसी प्रकारसे सम्बद्ध है । इसलिये औचित्यका विचार ससारकी प्रत्येक परीक्षण्य वस्तुमे अवश्य किया ही जाना चाहिए । इसे चाहे संगति (हार्मनी), सामञ्जस्य (कौम्प्यूइटी), या योग्यता (ऐप्टनेस) कुछ भी कहे पर कलाके सिद्धान्त और सौंदर्यात्मक अनुभूतिके लिये तो इसका महत्व है ही ।

अनुभवके आधारपर हम इस औचित्यके सिद्धान्तको एक प्रकारका सयोग मान सकते हैं, क्योंकि जबतक किसी वस्तुके सब अंग उचित रूपसे सयुक्त नहीं होते तबतक उनमे एकता या पूर्णता आ ही नहीं सकती । इसे हम यो नहीं कह सकते कि कोई वस्तु एक है इसलिये उसके सब सम्बन्ध, उसके सब अंगोका मेल भी उचित है । औचित्यका विचार एकत्वके विचारसे कहीं अधिक विस्तृत है क्योंकि इसका प्रयोग किसी वस्तुके भीतरके सब सम्बन्धोके परीक्षणके लिये तथा उस वस्तुका अन्य वस्तुओसे पारस्परिक सम्बन्धके परीक्षणके लिए होता है अर्थात् औचित्यमे उन सब तत्त्वोका भी परीक्षण होता है जो किसी प्रक्रियाको सिद्ध करनेके लिये प्रयोगमे लाए जाते हैं ।

पूटेनहमने प्राचीन समीक्षकोंका अनुगमन करते हुए वाणीमें औचित्यकी जटिलता इस प्रकार समझाई है—‘मनुष्यके कार्य और व्यापार इतनी अधिक परिस्थितियोंसे प्रभावित है कि भाषाका रूप भी निरन्तर परिवर्तित और अनेक प्रकारका होता चलता है क्योंकि हमारी वाणी कभी तो वक्ताके अनुसार ढलती है, कभी सवोच्यके अनुसार, कभी उस व्यक्तिके अनुसार जिसके विषयमें हम कहते हैं, कभी उस विषयके अनुसार जो हम कहना चाहते हैं, और कभी कभी देश, काल और उद्देश्यके अनुसार भी रूप ग्रहण करती है। इस प्रकार औचित्यकी सीमाका निर्णय करना सापेक्ष और विशिष्ट परिस्थितियोंकी इन समस्याओंसे जटिल हो गया है। बाह्य दृष्टिसे यदि हम औचित्यका मान निर्धारित करें तो दो बातें आती हैं—१. प्रकृति या स्वभाव और २. रूढ़ि या परिपाटी। रूढ़िके द्वारा जो औचित्यके मान स्थिर किए गए हैं वे तभीतक निर्विवाद रहते हैं जबतक वह परम्परा बनी रहती है। जहाँ कहीं प्रकृति और रूढ़िमें अन्तर पड़ा कि स्वाभाविकके बदले लोग रूढ़िको ही स्वीकार करने लगते हैं। ‘तशरोफ़ रखिए’ एक रूढ़ वाक्य है, इसके बदले उर्दूकी औपचारिक भाषामें कोई दूसरा प्रयोग नहीं होता है। इसीलिये बेकनने कहा है कि ‘लोक परिपाटीने जो प्रयोग निश्चय कर दिया है वह अच्छा भले ही न हो, पर उचित वही है।’

औचित्यका स्वाभाविक मान क्या हो यह निश्चित करना अत्यन्त कठिन है। किसी एक विशेष और निश्चित कलात्मक रचनामें औचित्यका मान क्या हो इस बातका निश्चय तो प्रायः उसका उद्देश्य ही कर देता है। किन्तु कभी-कभी ये उद्देश्य स्वयं इतने जटिल हो सकते हैं कि कलात्मक रचनाओंका ठीक मूल्यांकन करनेमें बाह्य पूर्णता प्रायः प्रासंगिक मात्र रह जाती है। ऐसी रचनाओंमें उनकी आन्तरिक बनावट और उनके सबद्ध तत्त्वोंकी संगति तथा प्रत्यक्ष सामंजस्य होनेके साथ-साथ किसी प्रकारका कोई ऐसा विरोध या द्वन्द्व भी नहीं होना

चाहिए जिसका समाधान न हो सके। फिर भी यह कहना कठिन ही है कि औचित्यकी सीमा इसमें पूर्ण रूपसे स्पष्ट कर दी गई है। कलात्मक और नैतिक मूल्याङ्कनमें प्रायः किसी विशेष गुणका निर्धारण होता है और वह विशेष गुण अकेला, अप्रतिम होता है, इसलिये उसका निर्णय करनेमें कोई गुर या सूत्र नहीं लगाना पड़ता, यद्यपि उसे समझानेके लिए कोई गुर निकाल अवश्य लिया जा सकता है।

कलात्मक तथा साहित्यिक सिद्धान्तोंके सम्बन्धमें पूर्वी और पश्चिमी सभी देशोंमें औचित्यपर विचार होता रहा है। यूनानमें संभवतः संगीतके सिद्धान्तसे इसका श्रीगणेश हुआ। वहाँसे वह भाषण शास्त्रमें पहुँच गया जहाँ सर्वप्रथम व्यावहारिक सिद्धान्तके रूपमें औचित्यके भाव (प्रेपोन) का प्रयोग अरस्तूने अपने काव्य शास्त्रमें किया और जिसके प्रभावशाली शिष्य थियोफ्रास्तसने शैलीके गुणोंमें उसका सन्निवेश कर लिया। स्थितप्रज्ञतावादी स्तोइकोने इस औचित्यका प्रयोग जब अपने नैतिक शिक्षणमें प्रारम्भ किया तभी उन्हींके प्रभावसे साहित्यमें भी यह सिद्धान्त प्रयुक्त होने लगा। हेलिकारनेपसके दिअनूसिअसने कहा है कि 'किसी लेखके जिस भागमें औचित्य नहीं होता वह पूर्णतः भले ही न असफल हो किन्तु उसका मुख्य भाग अवश्य असफल हो जाता है।' सिसरो, हौरेस, क्विन्तिलियन, दाँते आदि सभी आचार्योंने इस औचित्यका महत्व माना है। इंग्लैण्डमें भी पूटेनहम, सिडनी और जौन्सने इसीकी आवृत्ति की है। ड्राइडनने 'लेखन कौशलको विचारो और शब्दोका औचित्य' ही माना है। वह कहता है कि 'विचारोका औचित्य वह कल्पना है जो विषयमेंसे स्वभावतः उत्पन्न होती है और शब्दोका औचित्य विचारोका वह अलकरण है जो स्वाभाविक शब्दावली या सुक्ति द्वारा उचित रूपसे प्रयोग किया गया हो। इन्हीं दोनोंके विवेकपूर्ण संयोगसे कविताका आनन्द उत्पन्न होता है।' अठारहवीं शताब्दीमें संभवतः जौन्सने इसी विचारको अधिक स्पष्ट करके समझाया था

और स्वैरवादी आलोचकोने इसीकी पुनर्व्याख्या करते हुए प्राचीन समीक्षकोंके रूढ़ प्रयोगका महत्व माननेके बदले प्रकृतिको ही आदर्शका स्रोत मान लिया था।

१४

वृत्ति-सम्प्रदाय

वृत्तियोंको नाट्यकी माता (वृत्तयो नाट्यमातरः) और काव्यकी माता (सर्वेषामेष काव्यानां वृत्तयो मातृकाः स्मृता) कहा गया है। भरतने अपने नाट्यशास्त्रके बाईसवें अध्यायमें नाट्य-वृत्तियों (१. कैशिक, २. सात्वती, ३. आरभटी, ४. भारती) का परिचय दिया है, जिनकी मीमांसा आगे नाटकके प्रकरणमें की जायगी।

वृत्तिका तात्पर्य है वर्त्ताव या ढङ्ग, अर्थात् प्रकृति। इसीलिये आनन्दवर्द्धनने कहा है—‘व्यवहारो हि वृत्तिरित्युच्यते’ [व्यवहार ही वृत्ति कहलाती है।

काव्य-वृत्तियाँ

उपर्युद्धित नाट्य-वृत्तियो या अर्थ वृत्तियोंके अतिरिक्त इस वृत्ति शब्दका प्रयोग अभिधा, लक्षणा, तात्पर्य तथा व्यञ्जना नामकी शब्द-वृत्तियोंके लिये भी किया जाता है। अलङ्कार-शास्त्रमें वृत्ति नामसे तीन तत्त्वोंकी मीमांसा की गई है—१. अनुप्रासके प्रकार (अनुप्रास-जाति), समासवाले शब्दोंके प्रकार (समास-जाति), ३. कैशिकी, सात्वती, आरभटी और भारती नामकी नाट्य वृत्तियों। पीछे चलकर नाट्य-वृत्तिको छोड़कर शेष दोनों वृत्तियोंपर कोई विचार नहीं हुआ किन्तु मम्मटने वैदर्भी, गौड़ी तथा पाञ्चाली रीतियोंमें वृत्तियोंको मिला दिया। अतः मम्मटके पश्चात् अलङ्कार-ग्रन्थोंमें केवल अनुप्रास जाति और समास-जातिकी ही चर्चा हुई, शेष वृत्तियों छूट गईं।

उद्धटने परुषा, उपनागरिका और ग्राम्या नामकी तीन शब्द-वृत्तियों का वर्णन किया है, ५ आनन्दवर्द्धनने कहा है कि ‘काव्यमें नाट्यवृत्ति

और शब्दवृत्ति (अनुप्रासजाति और समासजाति) दोनोंका रसानुकूल प्रयोग करना चाहिए ।' अभिनवगुप्तने कहा है—'अनुप्रासके भेदोपर आश्रित होनेके कारण ही परुषा, उपनागरिका, और ग्राम्याभेद किए गए हैं' और तदनन्तर उन्होंने इनका प्रयोग बताते हुए कहा है—'अनुप्रास तीन प्रकारके होते हैं—१. परुष अनुप्रास, जिसके अनुसार रची हुई परुषा वृत्तिका प्रयोग वीर, रौद्रतथा बीभत्स रसोमे करना चाहिए जो आरभटी वृत्तिके साथ पूर्णतः मेल खाती है । २. मसृण अनुप्रासवाली उपनागरिका वृत्तिका प्रयोग ललित विषयोंके वर्णनमें तथा शृ गारादि रसोमे करना चाहिए । ३. मध्यम अनुप्रासवाली ग्राम्या या कोमला वृत्तिका प्रयोग हास्यरस तथा कोमल विषयोंके वर्णनमें करना चाहिए ।

इस प्रकार वृत्तियों दो प्रकारकी मानी गई हैं—१. अर्थवृत्ति, और २. शब्दवृत्ति । अर्थवृत्तिके अन्तर्गत उपर्यङ्कित कैशिकी, सात्वती, भारती, आरभटीकी गणना होती है तथा शब्दवृत्तियोंके अन्तर्गत उपनागरिका, परुषा तथा कोमलाकी । मम्मटने रीति और वृत्तिको मिलाते हुए उपनागरिका वृत्तिको वैदर्भी रीति, परुषाको गौडी रीति और कोमलाको पाञ्चाली रीति बताया है ।

भोजने परुषा, उपनागरिका तथा ग्राम्या नाम छोड़कर नौ नई वृत्तियों जोड़कर बारह वृत्तियों मानी हैं—१. गम्भीरा, २. ओजस्विनी, ३. प्रौढा, ४. मधुरा, ५. निष्ठुरा, ६. श्लथा, ७. कठोरा, ८. कोमला, ९. मिश्रा, १०. परुषा, ११. ललिता, और १२. मिता । इनके अतिरिक्त भोजने देशभेदसे बारह प्रकारकी अनुप्रास - वृत्तियों या जातियों मानी हैं—१. कर्णाटी, २. कौन्तली, ३. ककी, ४. कोङ्कणी, ५. बाणवासिका, ६. द्रविडी, ७. माथुर, ८. मात्सी, ९. मागधी, १०. ताम्रलिप्तिका, ११. औड्रा, और १२ पौण्डी । इनके साथ-साथ उपर्यङ्कित चार नाट्यवृत्तियोंमें भी उन्होंने दो और जोड़ दीं—मध्यम कैशिकी और मध्यम आरभटी ।

रुद्रटने समासयुक्त पदोंकी सङ्घटनाको ही वृत्ति कहा है जो दो प्रकारकी होती है—१. असमस्ता (बिना समासवाली), २ समस्ता (समासवाली)। इस समस्ताका ही नाम वेदभी है। समस्ता वृत्ति तीन प्रकारकी मानी है—१. पाञ्चाली, जिसमें केवल दो-तीन समासयुक्त पद हो, २. लाटीया, जिसमें पाँच या सात समासयुक्त पद हो और ३ गौडीया, जिसमें आद्यन्त समास भरे हो।

रुद्रटने तीन अनुप्रास-जातियोंके बदले पाँच अनुप्रास-जातियाँ मानीं और उनके अनुसार अप्राज्ञित पाँच वृत्तियाँ मानीं—१. मधुरा, २. प्रौढा, ३. परुषा, ४. ललिता, ५. भद्रा। नमि साधुने 'हरि' नामक किसी विद्वानके मतका उल्लेख करते हुए आठ वृत्तियोंका परिचय दिया है—१. मधुरा, २ परुषा, ३ कोमला, ४ ओजस्विनी, ५. निष्ठुरा, ६ ललिता, ७ गम्भीरा और ८. सामान्या। रुद्रटने कहा है कि 'वृत्तियोंका प्रयोग औचित्यके साथ करना चाहिए।'।

विद्यानाथने अपने प्रतापरुद्रयशोभूषणमें कैशिकी और आरभटीको दो परस्पर-विरुद्ध वृत्तियाँ माना है। उसका मत है कि 'कैशिकीमें कोमल अर्थ या विषय रहता है और आरभटीमें प्रौढ या गम्भीर विषय होता है। भारती वृत्ति कैशिकी वृत्तिके साथ ही मेल खाती है और सात्वतीका सामञ्जस्य आरभटी वृत्तिसे अधिक होता है।' इसका विवेचन करते हुए विद्यानाथने कहा है कि 'कैशिकीका प्रयोग शृङ्गार और करुणमें, सात्वतीका वीर और भयानकमें, आरभटीका रौद्र और बीभत्समें तथा भारतीका हास्य, शान्त और अद्भुतमें करना चाहिए।' विद्यानाथने भोजकी मध्यम कैशिकी और मध्यम आरभटी नामक दोनों वृत्तियोंको भी उसके अनुकूल मानकर स्वीकार किया है।

मम्मटके अनन्तर वृत्ति और रीतिका ऐसा गठबन्धन हुआ कि वृत्तिकी चर्चा ही समाप्त हो गई।

इधर कुछ प्रगतिशील कहलानेवाले विचारकोने यह कहना प्रारम्भ किया है कि 'अब रसकी दृष्टिसे विचार करना छोड़कर नए दृष्टिकोणसे

काव्यका समीक्षण और परीक्षण करना चाहिए ।' किन्तु साथ ही वे यह भी मानते हैं कि 'रचनामें यह शक्ति भी होनी चाहिए कि वह पाठकको आद्यन्त उलभाए रखे ।' इसका तात्पर्य ही यह हुआ कि वे काव्यमें रसत्वकी स्थिति आवश्यक मानते हैं क्योंकि जबतक रसत्व नहीं होगा तबतक कोई भी काव्य आकर्षक नहीं हो सकता । अतः काव्यका विषय चाहे समाजवादी हो या लोकवादी, किन्तु लोकप्रिय होनेके लिये उसमें रस होना आवश्यक है और वह तभी हो सकता है जब काव्यके समस्त अङ्गो, तत्त्वो और साधनोका उचित संयोजन किया जाय ।

१५

साहित्यके गुण

(क)

यूरोपीय समीक्षकोंका मत

एजरा पाउण्ड (जन्म १८७५) ने काव्यके गुणोंकी एक विचित्र व्याख्या करते हुए कहा है कि 'कविता अपने अर्थके अतिरिक्त तीन रूपों द्वारा उद्गीत की जा सकती है—

१. सङ्गीतात्मक गुणों (मैलोपोइया) द्वारा ।

२. दृश्य-विम्ब (फेनोपोइया) उपस्थित करके ।

३. शाब्दिक अभिव्यक्तिके सब रूपोंके प्रति मानसिक चेतना (लोमोपोइया) जगाकर अर्थात् 'शब्दोंकी सभामें बुद्धिका नर्तन' कराकर ।

इनमेंसे सङ्गीतात्मकताका प्रयोग विशेष प्रकारके शृङ्गार तथा करुण भावोंके कोमल चित्रणमें तो सम्भव है किन्तु सर्वत्र न तो वाञ्छनीय है, न सम्भव । दृश्य-विम्ब (विजुअल इमेज) भी कथात्मक तथा वर्णनात्मक साहित्यमें रहता ही है अतः वह तो अनिवार्य तत्व है, गुण नहीं । तीसरेका सीधा अर्थ है 'काव्यको पढ़कर मानसिक प्रतिक्रियात्मक

चिन्तन।' यह भी सब प्रकारके काव्योमे होता है। यदि उसका अर्थ 'उल्लास' है तो वह सब प्रकारके साहित्यमे सम्भव नहीं है।

अभिव्यक्तिके गुण

यूरोपमे जितने भी समीक्षा सम्प्रदाय चले हैं सबने अपने-अपने मतसे शुद्ध अभिव्यक्तिके लक्षण और गुण बताए हैं। वहाँ साधारणतः यह माना गया है कि किसी भी अभिव्यक्तिमे तीन गुण होने चाहिएँ—

१ प्रसाद या स्पष्टता, (क्लीयरनेस), २. समास या सन्नेपता (कन्साइजनेस) और ३ शुद्धता (करेक्टनेस)। वहाँके प्राचीन आचार्योंने भाषणकलाके लिये भी ऐसे ही तीन गुण निर्धारित किए थे—स्पष्टता (क्लेरिटी), सन्नेपता (ब्रीविटी) और सत्यतुल्यता (वेरीसिमिलिट्यूड)। उन लोगोंने 'शुद्धता'की परिभाषा यह बताई थी कि वह सत्य और सज्जत होना चाहिए। आजकल लोगोंने उपयुक्तित तीन गुणोंके साथ सजीवता (यूनानी एनार्जिया या विविडनेस) को भी जोड़ दिया है।

सूक्ष्मवर्णन (सेकुडेन्स्टल)

जर्मनीवासी आर्नो होल्जका मत है कि 'साहित्यमे अत्यन्त सूक्ष्मताके साथ विस्तृत वर्णन होना चाहिए। यही साहित्यकारका सबसे बड़ा गुण है। होल्जका कहना है कि 'यदि लेखकको किसी गिरती हुई पत्तीका वर्णन करना हो तो उसे ऊपरसे नीचे गिरती हुई उस पत्तीकी प्रत्येक गतिका विवरण देना चाहिए।' इसीको चित्रात्मक तथ्यता (फोटोग्राफिक रीएलिटी) कहते हैं।

सरलता (सिम्प्लीसिटी या अफ़ेलिया)

गोस्वामी तुलसीदासजीने कहा ही है—

सरल कबित कीरति बिमल, सोइ आदरहि सुजान।

सरलताके सम्बन्धमे क्विन्तीलियनने कहा है कि 'सरलतामे एक विचित्र पवित्र अलङ्करण होता है

। सरलताका सीधासादा अर्थ है 'कृत्रिमता-हीन, स्वाभाविक तथा अलङ्कार-हीन', जो कहते ही समझमे आ जाय।

ओस्कामका कथन है कि 'कोई भी बात यदि अत्यन्त सरल ढङ्गसे कही जाय तो सबसे अच्छी है। बिना किसी आवश्यक कारणके उसे दुरुह बनाना या अलकृत करना ठीक नहीं।' आजकल अधिकांश लेखक इसीको साहित्यका सबसे बड़ा गुण और लेखनका मूल सिद्धान्त मानते हैं।

लालित्य (एलीगेन्स)

अठारहवीं शताब्दीमें लालित्य भी साहित्य-शैलीका गुण माना जाता था जिसे शील, मनोहरता तथा संस्कारसे समन्वित करके एक सौन्दर्य विशेषके रूपमें ढाला जाता था। बैरेट वैनडलने इसे 'शैलीका वह विशिष्ट गुण' बताया है 'जो सुरुचिको तुष्ट करता है' किन्तु उन्नीसवीं शताब्दीके मध्यसे प्रायः शैलीके उसी गुणको लोग 'लालित्य' मानने लगे जिसमें बाह्य रूप अर्थात् शब्द-सज्जाको ही अधिक महत्त्व दिया जाता है। हमारे यहाँ छायावादी साहित्यमें जो अस्पष्टता आई है उसका अधिक कारण यही 'लालित्य' लानेका प्रयास है।

शोभा (ग्रेस)

जिन विभिन्न युगोंमें कलाके लिये नियम बने उन सभीने शोभाको ऐसा प्रधान गुण माना है जिसके होनेपर अन्य सब गुणोंकी उपेक्षा की जा सकती है। क्विन्टीलियन, हॉरेस और लौज़िनस सभीने इसे कान्यका महत्त्वपूर्ण गुण माना है। किन्तु अठारहवीं शताब्दीमें एक नया शब्द 'उद्बृत्ति' (सब्लाइम) आ गया, अतः आगे चलकर शोभा शब्दका अर्थ हुआ 'वह आकर्षण, जो किसी वस्तुके आङ्गिक अनुपातमें शोभा प्रकट करे।' और अब तो वह सरलता और सहजता अथवा शैलीका अलङ्कार-मात्र रह गया है।

दीप्ति (गस्टो)

कुछ लोगोंने 'दीप्ति' (गस्टो) को ही साहित्यका गुण माना है। हैज़लिटका मत है कि 'दीप्ति' (गस्टो) वास्तवमें साहित्यिक शैलीका वह गुण है जो किसी विषयको व्यक्त करनेमें शक्ति या तीव्रता भरता

है ।' इसका प्रयोग सौन्दर्यके उस अबुद्धि-सङ्गत पक्षके लिये होता था जिसके लिये पहले शोभा (प्रेस) या उद्बृत्ति (सब्लाइम) का प्रयोग होता था और जो अन्तः स्फुरण तथा प्रतिभासे उत्पन्न होता था ।

निर्वाह (एग्जिक्यूशन)

कुछ आचार्य प्रबन्ध-निर्वाह (एग्जिक्यूशन) को ही साहित्यका सबसे बड़ा गुण मानते हैं । किसी भी साहित्यिक कृतिको किसी भी रूपमें विकसित करनेकी शैलीको निर्वाह कहते हैं । ड्राइडनने कहा है कि 'साहित्यिक कृतिकी उत्कृष्टता उसके रचना-कौशलपर अवलम्बित है क्योंकि कलाकारके आदर्श तो चाहे जब प्राप्त हो सकते हैं किन्तु महत्त्वकी बात तो उसके चित्रण-कौशलकी है अतः वही महत्त्वपूर्ण गुण है ।'

अर्थगौरव (प्रोफण्डिटी)

अनेक आचार्योंने अर्थगौरवको भी काव्यका महत्त्वपूर्ण गुण माना है । हमारे यहाँ 'भारवेरर्थगौरवम्' (भारविका अर्थ-गौरव) प्रसिद्ध ही है ।

औचित्य (देकोरम या प्रेपोन)

कुछ आचार्य औचित्य (देकोरम या प्रेपोन) को ही प्रधान गुण मानते हैं ।

सङ्गति (कंसिस्टेन्सी)

कुछ आचार्योंने औचित्यसे मिलते-जुलते एक सङ्गति नामक गुणकी चर्चा करते हुए कहा है कि 'किसी कथा या ग्रन्थके सब अङ्गोमें पारस्परिक सङ्गति होनी चाहिए अर्थात् उसका एक भाग दूसरे भागसे उचित प्रकारसे बँधा हुआ दिखाई देना चाहिए ।' इस सङ्गतिको बहुतसे विद्वानोंने 'कलाकी वास्तविक कसौटी' माना है । इसे वास्तवमें 'निर्वाह' और 'औचित्य' दोनोंका समन्वय मानना चाहिए ।

निष्ठा (सिन्सिपरिटी)

बहुतसे विद्वानोंने निष्ठाको अर्थात् कोई भी बात निश्चल, स्पष्ट

और सत्य कहने को ही कृतिका अत्यन्त प्रशसनीय और वाञ्छनीय गुण माना है।

सन्तुलन (ईक्विलिब्रियम)

कुछ लोग 'सन्तुलन' अर्थात् सब तत्त्वोंके आनुपातिक सङ्गठनको ही विशिष्ट काव्य-गुण मानते हैं।

सावधानी

जैसे हमारे यहाँ औचित्यवादियोंने यह बताया है कि कविको रस, अलङ्कार, शब्द, अर्थ, छन्द आदिके प्रयोगमें सावधान होना चाहिए, वैसे ही योरोपीय आचार्योंने भी सबमें सावधानी (केअर) को काव्यका विशेष गुण बताया है। यद्यपि स्वरवादी (रोमान्टिसिस्ट्स) और उनकी सन्तान तथ्यातिरेकवादी (सररीअलिस्ट्स) इसे नहीं मानते किन्तु उन्होंने भी अपनी कृतियोंमें बड़ी सावधानीसे इनका प्रयोग किया है जैसे स्वरवादी (बायरन) ने।

सार्वभौमता (युनिवर्सैलिटी)

कुछ आचार्योंका मत है कि 'कलाकृतिमें सार्वभौम अर्थात् किसी विशेष घटना, परिस्थिति, स्थान, समय, देश या व्यक्तिकी सीमाओंका लङ्घन करके सम्पूर्ण विश्वमें व्याप्त हो जानेका गुण होना चाहिए जिससे वह कलाकृति या ग्रन्थ सब देश-कालोंके सब मनुष्योंको समान रूपसे प्रभावित करता रहे।

नवीनता (नोवेल्टी)

प्रायः सभी आचार्य 'नवीनता' को बड़ा महत्त्व देते हैं। जक काई लेखक प्राचीन दृश्य, शैली, विचार, अलङ्कार तथा रहन-सहनका वर्णन छोड़कर सब बातोंमें नवीन प्रयोग करता है तब उसे 'नवीनता' कहते हैं। कुछ लोगोंने इस नवीनताको ही ऐसा सौन्दर्यात्मक आनन्द प्रदान करनेवाला, अद्भुत और आश्चर्यजनक सौन्दर्य और महद्गुण बताया है।

वाग्वैदग्ध्य और विनोद (विट पेरेड ह्यूमर)

कुछ लोगोने वाग्वैदग्ध्य (विट) और विनोद (ह्यूमर) को ही काव्य या साहित्यका प्रधान गुण माना है। मूलतः 'ह्यूमर' शब्दका अर्थ था वह शारीरिक रस, जो किसीके व्यक्तित्वको प्रभावित करता है।' पीछे चलकर उसका अर्थ हुआ 'किसी हास्यास्पद वस्तुके सम्प्रेक्षण करनेकी शक्ति'। इसी हास्यास्पद वस्तुको देखकर हास्यकी प्रेरणा पानेको ही विनोद कहते हैं। किन्तु वाग्वैदग्ध्य (विट) का सम्बन्ध है बुद्धिसे। आजकल इसका अर्थ है 'एक प्रकारकी मानसिक चञ्चल सजगता' अर्थात् परस्पर असम्बद्ध वस्तुओमे विनोदकारक और आश्चर्यजनक समानता ढूँढनेकी योग्यता। तात्पर्य यह है कि वाग्वैदग्ध्यका सम्बन्ध मस्तिष्कसे है, जिसके लिये मस्तिष्कको स्वच्छ, तीव्र, प्रसन्न और बुद्धियुक्त होना चाहिए। विनोदका सम्बन्ध है शरीरसे, जिसके लिये शरीरको ढीला, उदार, भावात्मक, प्रसन्न और मस्त होना चाहिए। इसी विनोद (ह्यूमर) का रूप है 'परिहास' (जोक), जो प्रायः समान रूप, गुण, शील और वयके व्यक्तियोंकी पारस्परिक बातचीतमे उस वाग्वैदग्ध्यके रूपमे हुआ करता है, जिसमे प्रायः एक दूसरेको मूर्ख बनानेकी भावना निहित रहती है।

प्रत्याशिता (एक्सपेक्टेन्सी)

कुछ आचार्योंका यह निश्चित मत है कि सब प्रकारके प्रबन्ध-साहित्यमे प्रत्याशिता (एक्सपेक्टेन्सी) ही सबसे बड़ा गुण है और सब कलाओमे यही एक मूल तत्त्व इस प्रकार व्याप्त हो कि वह ग्राहकके हृदयको आकृष्ट करके उसकी रुचिको बाँधे रहे। यही दर्शककी कुतूहल-वृत्तिको जगाती है। नाटकमे इस प्रत्याशिताका बड़ा महत्त्व होता है और यही नाटकीय व्यापार तथा सफलताकी कुञ्जी है। उपन्यासमे भी इसी प्रकारकी प्रत्याशिता-वृत्ति व्याप्त रहनी चाहिए। इसीका दूसरा रूप है उत्कण्ठा (सस्पेन्स) और इसीको 'पौइज्ड एक्सपेक्टेन्सी' भी कहते हैं।

काव्य-न्याय (पौडटिक जस्टिस)

कुछ आचार्योंका मत है कि काव्य-न्याय ही काव्यकी कसौटी है, उसका प्रधान गुण है। यह सिद्धान्त प्रायः सामाजिक या नैतिक दृष्टिसे प्रस्तुत किया गया। अँगरेजीमें पौडटिक जस्टिस, पोण्टिक पेनाल्टी, ड्रैमेटिक और स्टेज-डिसिप्लिन, जर्मनीमें पौडटिशे गेरेख्टिगकौड्ट, इटलीमें 'गिउस्तीज़िया पोएतिका' शब्द काव्य-न्यायके पर्यायवाची हैं। यद्यपि स्पेन और फ्रान्समें इसके लिये कोई शब्द नहीं है किन्तु सत्रहवीं शताब्दीमें वहाँ भी इस विचारका व्यापक प्रचार हुआ। इस शब्दके दो परस्पर सम्बद्ध किन्तु स्पष्टतः भिन्न अर्थ हैं—

१ 'भलाई और बुराईके बीच जितने सङ्घर्ष होते हैं वे चाहे नाटक या काव्य या उपन्यासमें हो किन्तु उनका परिणाम यह होना चाहिए कि भलेको पुरस्कार और दुष्टको दण्ड मिले, जिससे कि भले लोगोको भला जीवन व्यतीत करनेके लिये प्रोत्साहन मिले और बुरे लोगोको बुराई करनेमें भय और हिचक हो।' एस्० एच्० बूचरने इसे सूखा न्याय (प्रोजेक् जस्टिस) कहा है जिसमें भलेको पुरस्कार और दुष्टको दण्ड दिया जाता है।

२ साधारण व्यक्तिके लिये काव्य-न्यायका अर्थ है 'वह पुरस्कार या दण्ड (प्रायः दण्ड), जो किसी अच्छे कार्य या अपराधके लिये कुछ विचित्र प्रकारसे उचित प्रतीत होता हो, चाहे वह ऐसा ही क्यों न हो जो साधारण जीवनमें कभी होता न हो किन्तु वह सतोषजनक हो, और उस अपराधके लिये ठीक जमता हो, जैसे—खलनायक स्वयं उन विपत्तियोंमें फँस जाय जो उसने दूसरोके लिये ढूँढ रखी थीं।'।

जन-साधारणका चित्रण

इवर जबसे देश-विदेशमें वर्ग-सङ्घर्ष प्रारम्भ हुए, सामन्तवादका विरोध होने लगा और जनवादकी पुकार उठ खड़ी हुई तबसे काव्यका एक ही गुण समझा जाने लगा कि उसमें जन-साधारणका चित्रण हो। यह वास्तवमें गुण नहीं, एक प्रकारकी प्रवृत्ति ही है जो ह्मिटमैनके समयमें

कवितामें दिखाई पड़ने लगी थी। यह प्रवृत्ति प्राचीन कुलीनताकी भावना (एरिस्टोक्रैटिक स्प्रिट) की विरोधिनी थी। इस लोकतन्त्रात्मक भावनाके समर्थकोमें 'पो' और 'बौदेलेय' प्रमुख थे।

अलङ्करण (और्नामेन्ट)

कुछ लोगोंने अलङ्करणको ही साहित्य-रचनाका प्रधान गुण माना है। किसी साहित्यिक कृतिको सुन्दर बनानेके लिये जो सजावट की जाती है उसे अलङ्करण या काव्यका शृङ्गार कहते हैं। पहले तो 'उसके उपयुक्त निर्वाहके लिये उसके विभिन्न भागोंको उचित क्रमसे सजाना' ही अलङ्करण कहलाता था।

लय (हिट)

कुछ लोगोका मत है कि 'लय भी साहित्यका एक विशेष गुण है।' भाषामें वह स्वाभाविक लहर, या किसी प्रकारके शब्दपर बल, या स्वरका आरोहावरोह, या शब्दोंके क्रमका ऐसे नियमित रूपसे आना ही लय है जो सार्थक ध्वनियोंके प्रवाहमें स्वयं आ जाता है। और जैसे-जैसे भावका प्रवाह बढ़ता चलता है वैसे-वैसे वह लयात्मक रूप स्पष्ट होता चला जाता है।

दुरभ्यास (मैनेरिज्म)

जब कोई लेखक अपनी कृतिमें किसी विशेष शब्द, वाक्य, रूढोक्ति आदिका बार-बार प्रयोग करने लगता है और उसके औचित्य-अनौचित्यका तथा प्रसङ्गका भी ध्यान भूल जाता है तब उसे दुरभ्यास (मैनेरिज्म) कहते हैं। इसीको फारसीमें सखुनतकिया कहते हैं। परिवृत्ति-काव्यो (पैरोडी) तथा साधारण नाटकोंमें भी हास्य रसके लिये इसका प्रयोग भले ही किया जाय किन्तु अन्य साहित्यिक रचनाओंके लिये यह अत्यन्त अभद्र दोष है।

नीरसता (फ़िजिडिटी)

अरस्तूने यह कहा है कि जब किसी कृतिमें अत्यन्त समासयुक्त, अप्रचलित, प्राचीन और विदेशी शब्दोंका प्रयोग होता है या अधिक

लाक्षणिकता आती है तब वह नीरसता कहलाती है। काव्यमे उसका प्रयोग वर्जित माना जाता है।

इनके अतिरिक्त वे सभी प्रयोग दोष समझने चाहिए जो उपर्युक्त गुणोके विरोधी हो।

(ख)

भारतीय गुण-मीमांसा

भारतीय आचार्योंने जिस विस्तारके साथ काव्य या साहित्यके गुण दोषोका विवेचन किया उतना किसी देशमे नहीं हुआ। चन्द्रलोकमे जयदेवने काव्यके गुणोका परिचय देते हुए लिखा है—

‘जिस कथित वाक्य-समूहका भीतरी अर्थ बिना प्रयास तथा कठिनताके जलके समान निर्मल और सरल रूपसे पढ़ने और सुननेके साथ ही झलकने लगे उसमें ‘प्रसाद’ गुण होता है।’ (किन्तु दण्डी ‘किसी पदार्थके प्रसिद्ध गुणके कथन करनेको’ ही प्रसाद मानते हैं। यह ठीक नहीं है। उर्दूवाले जिसे जबानकी सफाई और सादगी कहते हैं वही प्रसाद गुण है अर्थात् उक्तिके लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ समझनेमे कठिनाई न होना ही प्रसाद गुणका लक्षण है।) ‘समता’ गुण वहाँ होता है जहाँ एक एक शब्द पृथक्-पृथक् सजाए हुए वाक्यार्थ प्रकट करते हो, जिनमे परस्पर ध्वन्यात्मक समानता पाई जाती हो और समास कम होनेसे कुछ क्लिष्ट भी न प्रतीत हो। जिन गहरी रसमयी उक्तियो (रसीली बातों) को सुनकर विवेकशील और आलङ्कारिक व्यक्तियोंके हृदय गद्गद हो जाते हैं और उनके शरीरपर आनन्दाक्षुर उठने लगते हैं, उनके ऐसे अर्थ महिमान्वित गुणको ‘समाधि’ कहते हैं। ‘माधुर्य’ गुण वहाँ माना जाता है जहाँ शब्दोकी पुनरुक्ति होते हुए भी उसमे विचित्रता और सुन्दरता स्थायी रहे और उसमे सानुनासिक ध्वनि भी हो। जहाँ सक्षेपमे या विस्तारके साथ जो अर्थोंसे भरे वाक्य रूपमे वीर, बीभत्स, रौद्र और भयानक भावोका उनके उपयुक्त शब्दोमे वर्णन हो

वहाँ 'ओज, गुण होता है। कर्णकटु और कठोर शब्दोंका प्रयोग बचाते हुए सरल शब्दोंमें अर्थ प्रकट करते हुए जो बात कही जाय उसे 'सौकुमार्य' माना जाता है। जहाँ भाव तथा भाषामें वैदग्ध्य या चतुरता होती है वहाँ 'उदारता' गुण होता है, उसमें फूहड़पन नहीं होना चाहिए।' दण्डी कहते हैं 'व्यंग्योक्त्यर्थप्रत्यायकत्वं तत्त्वमिति' अर्थात् यह लगभग व्यंग्योक्तिके अर्थकी ही छाया है।

वामनने जो दस गुण माने हैं उनपर विचार करते हुए जयदेवने इन आठ गुणोंको समझाकर कहा है कि यदि 'मान लिया जाय कि शेष दो गुण कान्ति और अर्थव्यक्ति भी है तो ये दोनों क्रमसे माधुर्य और प्रसादमें ही आ जाते हैं।' दण्डीने कहा है कि "जहाँ प्रसिद्ध भावनाका विरोध नहीं होता है, वहीं कान्ति होती है और जहाँ लाक्षणिकता आदिका अभाव होता है और अर्थ स्पष्ट होता है वहाँ अर्थ-व्यक्ति गुण होता है। जैसे, स्त्रियोंके शरीरकी शोभा बढ़ानेवाले धातुनिर्मित भूषणोंके अतिरिक्त अन्य और भी अञ्जन, तिलक, केशमार्जनादि विशेष साधन हैं, वैसे ही रूपक, उपमादि अनेक अलंकारोंके रहते हुए भी ये उपर्युक्त गुण भी काव्यकी शोभा बढ़ाते हैं।

इनके अतिरिक्त गुणोंका वर्णन करते हुए कहा है कि "जहाँ विचित्र सूत्रोंका प्रयोग किया गया हो वहाँ 'न्यास' गुण, वर्णोंके ध्वनि साम्यकी शृङ्खला जहाँ पूरी उतर जाय वहाँ 'निर्वाह' गुण, अन्य अर्थवाले पद इच्छित अर्थ व्यक्त करानेको 'प्रौढि', प्राचीन कवि सम्मत प्रयोग करनेको 'औचित्य', रूपोंमें अन्य शास्त्रोंके प्रकृत प्रसंगोंकी छेड़-छाड़को 'रहस्योक्ति', एक ही अर्थके कई शब्दोंके एकत्र प्रयोग करनेको 'संग्रह तथा किसी विशेष अभिप्रायसे कही बातको 'दिक्प्रदर्शिता' गुण कहते हैं।"

भरतने नाट्यशास्त्रके सत्रहवें अध्यायमें निम्नलिखित दस गुण माने हैं—

श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, सौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता और कान्ति। ये दस गुण चन्द्रालोकमें दिए हुए गुणोंमें मिलते जुलते ही हैं।

अभिनव भरतका मत

यद्यपि ये सभी काव्यके गुण माने गए हैं किन्तु वास्तविक बात यह है कि जिस प्रकारसे सहृदय लोग प्रसन्न रहे वही गुण है। अभिनवभरतका मत है 'कि काव्यमें केवल दो ही गुण आवश्यक हैं— एक तो प्रसाद गुण अर्थात् ऐसी भाषा जिसका लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ समझनेमें पाठकोको कोई कठिनाई न हो। दूसरा विशिष्ट गुण है कौतूहल अर्थात् काव्यका ऐसा ग्रन्थ कि पाठक या दर्शक प्रतिक्रिया आगे बढ़नेको और यह जाननेको समुत्सुक रहे कि आगे क्या होगा। यदि इन दो गुणोंका पूर्णतः पालन किया जाय तो काव्य अवश्य सफल और सुन्दर होगा।' ये ही सम्पूर्ण साहित्यके लिए भी उचित गुण हैं।

• १६

साहित्यके दोष

चन्द्रालोकमें जयदेवने काव्यके निम्नलिखित दोष उदाहरणपूर्वक गिनाए हैं।

१. कर्णकटु : जहाँ कानको अप्रिय लगनेवाले अक्षरोंको सुननेके साथ ही चित उद्विग्न हो जाय।

२. च्युतसंस्कृति : जहाँ व्याकरणके विरुद्ध ऐसे प्रयोग किए गए हो जो समझे न जाते हो।

३. अप्रयुक्त : जो कवि मडली द्वारा वर्ज्य हो।

४. असमर्थता : जो ठीक अर्थ न दे पावे।

५. निहृतार्थ : सर्वसाधारणमें प्रचलित शब्दके स्थानपर अप्रचलित शब्दका प्रयोग करना।

६. अनुचितार्थपद : जिसके श्रवण मात्रसे किसी अनुचित अर्थात् मर्यादासे हीन अर्थकी ध्वनि निकले।

७. पदपूरक : जहाँ अकारण ही वाक्य या पद-पूर्तिके निमित्त शब्द रक्खे जायें।

८ अवाचक : जहाँ शुद्ध शब्दके अर्थका काम अशुद्ध शब्दसे लिया जाय ।

९ एकाक्षर : जहाँ एक अक्षरका दूसरेके साथ संयोग न हो जैसे नभस्तलके बदले ख-तल कहना ।

१० तीनों प्रकारका अश्लील दोष है—ब्रीडात्मक, जुगुप्सात्मक और अमगलात्मक ।

११ द्व्यर्थक : जहाँ अर्थमें संदेह हो जाय ।

१२ अप्रतीत : जिसका प्रयोग शास्त्रोंमें तो होता हो किन्तु साहित्यमें न होता हो ।

१३ शैथिल्य : व्याकरणके अप्रचलित प्रयोगके द्वारा भाव प्रकट किए गए हो ।

१४ ग्राम्य : जहाँ हीन समाजमें प्रयुक्त होनेवाले शब्दोंका उच्च कोटिके साहित्यमें प्रयोग किया जाय ।

१५ नेयार्थ : जहाँ आवश्यकतासे अधिक और अश्लील शब्दोंके द्वारा लक्षणा प्रकट की जानेसे मनोहर न हो ।

१६ क्लिष्ट : जिसमें व्यर्थ ही एक शब्दका सम्बन्ध दूसरेसे, दूसरेका तीसरेसे दिखलानेपर वह अर्थ निकल सकता हो ।

१७ अविमृष्ट विधेय : जहाँ वाक्यमें प्रधान या विधेय शब्दको किसी दूसरे शब्दके साथ समासके द्वारा लपेटकर इस प्रकार कहा जाय कि उसका अभाव नष्ट हो जाय ।

१८ विरुद्धमतिकृत : जो समास-भेदसे दूसरा अर्थ प्रकट करने लगे ।

१९ अन्यसंगत : जहाँ वक्तव्यके दो भिन्न गुणोंका एक ही समासमें समावेश हो ।

२० प्रतिकूलाक्षर : जहाँ रसके अनुकूल अक्षरोंका प्रयोग न हो ।

२१ २२. उपहत विसर्ग और लुप्त विसर्ग : जिनमें विसर्गोंका ठीक प्रयोग न हो । ये दो प्रकार के होते हैं ।

२३. २४ सन्धि-दोष : [कुसन्धि और विसन्धि] अर्थात् भही सन्धि ।

२५ हतवृत्त : जहाँ मात्रा, छन्द, क्रम सब ठीक होते हुए भी सुननेमें असुचिकर और पाठ करनेमें कठोर लगे ।

२६. न्यूनता : जहाँ कोई रूपक बौधनेमें उसका अंग छूट गया हो ।

२७. अधिकता : जहाँ न कहने योग्य बात भी कह दी गई हो ।

२८. कथित : जहाँ पुनरुक्ति की गई हो ।

२९. विकृत : किसी शब्दको अनेक सूत्रों द्वारा परिवर्तित करके प्रयोग किया गया हो ।

३०. पतत्प्रकर्ष : जहाँ प्रारम्भ किए गए अनुप्रासका निर्वाह न हो पाया हो ।

३१ समाप्तपुनरात्त : जहाँ क्रिया-द्वारा वाक्य समाप्त कर देने पर भी कोई विशेषण कह दिया जाय ।

३२. अर्धान्तर पदापेक्षि : जहाँ पूरे पद्यमें कथित विशेषणकी पुष्टि करनेके लिए एक पृथक् पद लिखकर उसमें उसका कारण दिखाया जाय ।

३३ अभवन्मतयोग : जहाँ पदका अन्वय करने पर उस पद द्वारा व्यक्त होने वाले अर्थकी ध्वनिके लिये उसके शब्द अनुचित जान पड़ें ।

३४ अस्थानस्थ समास : जहाँ आवश्यकता हो वहा न लिखना और जहाँ न हो वहाँ लिखना ।

३५ सकीर्णता जहाँ अनेक बातें मिलाकर कही जायँ ।

३६ भग्नप्रक्रम : जहाँ अपना आन्तरिक अभिप्राय समुचित शब्दोंमें प्रकट न किया जा सके ।

३७. अमतार्थान्तर जहाँ मुख्य रसके विरोधी रसका उद्दीपन कराया जाय ।

३८. अप्रुष्टार्थ : जहाँ विशेष्यमें बनाई हुई विशेषता उसके विशेषण द्वारा न प्रकट हो ।

३६. कष्ट : जहाँ वाक्य सुननेके साथही उसका अर्थ स्पष्ट हृदयगम न हो ।

४० व्याहत : जहाँ एक ही वाक्यके आगे पीछेके अर्थमे विरोध पड जाय ।

४१ पुनरुक्त : जहाँ अपनी ही बात कहकर काट दी जाय या बात समाप्त होजाने पर फिर उसमे नई बात निकाली जाय ।

४३. ४३. ४४. क्रमके तीन प्रकारके दोष होतेहैं = दुष्क्रम, ग्राम्य और सन्दिग्ध । शास्त्र-विरुद्ध कहना दुष्क्रमत्व, प्रत्यक्ष ग्रामीण भाव है ग्राम्य और प्रश्न सा प्रतीत होनेवाला सन्दिग्ध ।

४५ अनौचित्य : जहाँ विशेष्यमे उस विशेषताका आरोपण किया जाय जो उसका स्वाभाविक अंग न हो ।

४६. विरुद्ध : जहाँ लोकप्रसिद्धसे विरुद्ध या शास्त्र-विरुद्ध कहा गया हो ।

४७. सामान्य परिवृत्ति : जहाँ किसी अपेक्षित गुणको प्रकट करनेके लिये कोई ऐसा बेढगा शब्द कह दिया जाय जिससे अर्थ ही न प्रतीत हो ।

४८ सहचराऽचारु . दृष्टान्त प्रयोगमे समान गुण प्रदर्शित न किया जाय ।

४९. विरुद्धान्योन्यसंगति : जहाँ विरोधी बातोंसे संगति न बैठती हो ।

पद, पदाश, वाक्याश, वाक्य, वाक्य-कदम्ब आदिमे शब्द और अर्थसे उत्पन्न दोषोपर उपर्युक्त विधिसे विचार करना चाहिए ।

दोषाङ्कुश

जानते हुए भी जो दोष आगए है ओर विश्रु खलता उत्पन्न किए हुए हो उनका परिहार करनेको 'दोषाङ्कुश' कहते हैं । यह तीन प्रकारसे होता है :—

१. दोषमे गुणका आरोपण करके ।

२. दोषको मिटाकर ।

३ आए हुए दोषको अपरिहार्य बनाकर ।

भरतने भी नाट्यशास्त्रके सत्रहवें अध्यायमें दोष गिनाते हुए गूढार्थ, अर्थान्तर, अर्थहीन, भिन्नार्थ, एकार्थ, अभिप्लुतार्थ, न्यायादपेत, विषम, विसन्धि और शब्दच्युत ये दस दोष गिनाकर उनकी यह व्याख्या की है :—

१. जहाँ गूढ अर्थवाला मूल शब्द न कहकर उसका ऐसा पर्याय कह दिया जाय कि उसकी गूढता नष्ट हो जाय वहाँ 'अगूढत्व' दोष होता है ।

२ जहाँ जिस वस्तुका वर्णन न करना हो उसका अनावश्यक वर्णन कर देना 'अर्थान्तर' कहलाता है ।

३. जहाँ संवादमें असम्बद्ध बातें भरी हो और उसके भी बहुतसे अर्थ किए जा सकते हो वहाँ 'अर्थहीन' दोष होता है ।

४. 'भिन्नार्थ' दोष दो प्रकारके होते हैं :—

(क) जिनमें असम्बन्ध और ग्राम्य (फूहड़) शब्द या वाक्य हो ।

(ख) जिनमें कुछ ऐसे वाक्य बीच-बीचमें आ गए हो जो कवि द्वारा वर्णनीय दृष्ट अर्थमें बाधा देते हो ।

५. जहाँ केवल एक ही अर्थवाले वाक्योंका प्रयोग हो अर्थात् जहाँ केवल वाच्यार्थसे युक्त पदोंका ही प्रयोग हो, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थका अभाव हो वहाँ 'एकार्थ' दोष होता है ।

६ जहाँ वाक्यके एक चरणमें सक्षेपमें बात कही जाय वहाँ 'अभिप्लुतार्थ' दोष होता है ।

७ जहाँ ज्ञान-विज्ञानसे विरुद्ध अप्रामाणिक बात कही जाय वहाँ 'न्यायादपेत' दोष होता है ।

८. जहाँ छन्दमें दोष हो वहाँ 'विषम' दोष होता है ।

९. जहाँ एक-एक शब्द कह कहकर उसकी विशेषता भी बतलाते चला जाय वहाँ 'विसन्धि' दोष होता है ।

१०. जहाँ आवश्यक शब्द छोड़ दिया गया हो वहाँ 'शब्दच्युत' दोष होता है।

इतने नाटकाश्रय दोष समझने चाहिए और इनसे उलटी बातोंको ही गुण समझना चाहिए।

जयदेवने अपने चन्द्रालोकमे जो काव्यके दोष गिनाए हैं वे ही प्रायः अन्य आचार्योंने भी गिनाए हैं। इसमेसे अधिकांश तो संस्कृत भाषाके लिये ही हैं। किन्तु ये दोष नाटकके लिये कभी-कभी गुण होकर भी आ सकते हैं, जैसे जयदेवने भी अन्तमे कहा है कि दोष लगाकर उसे अनिवार्य कर देना और ऐसे पात्रमे उसका आरोप करना कि उस दोषयुक्त वाक्यके प्रयोगसे ही उसके चरित्रका स्पष्ट रूप प्रकट हो। अतः अनेक प्रकारके व्यक्तियोंका नाटकमे चित्रण करते समय कभी-कभी आवश्यक हो जाता है कि पात्रकी प्रकृतिके अनुसार दोषयुक्त वाक्य भी कहलाया जाय। किन्तु भरतने जो नाटकाश्रय दोष बताए हैं वे विचारणीय हैं। इस बातमे कोई दो मत नहीं हो सकते कि नाटकमे अनावश्यक, असम्बद्ध, निरर्थक, असंभ्य, ग्राम्य, धारा-बाधक तथा अप्रामाणिक, अस्पष्ट वार्ता या वर्णन नहीं होने चाहिए। इसलिये अभिनवभरतका मत है कि 'साहित्यमे कुछ भी असम्बद्ध, निरर्थक, असंभ्य, द्वेष्य, धारा-बाधक, अप्रामाणिक, अबोध, अस्पष्ट, अमंगल नहीं होना चाहिए।

१. असम्बद्ध या असंगत दोष वहाँ होता है जहाँ वाक्यमे पूर्वापर-सम्बन्ध न हो।

२. निरर्थक बातचीत वह कहलाती है जहाँ कथा या नाटकके चरित्रोंसे कुछ भी सम्बन्ध न रखने वाली बातें कहलाई जायँ। बहुतसे उपन्यासकार और नाटककार अवसर मिलते ही अपने दार्शनिक ज्ञानका भाण्डार खोलकर अपने विशिष्ट पात्रोंसे दार्शनिक शास्त्रार्थ कराने लगते हैं। वह सब निरर्थक दोष है।

३. जिस देशमे जो वाक्य या शब्द शिष्ट लोग प्रयोग न करते हो

और जिनका प्रयोग ग्रीडाजनक तथा फूहड़ समझा जाता हो, जिसे सुनकर शिष्ट लोग नाक भौ सिकोडते हो उसे 'असभ्य' कहते हैं ।

४. 'द्वेष्य' वाक्य वे हैं जिनसे ससारके किसी विशेष वर्ग, जाति, वृत्ति, धर्म, सम्प्रदाय या उनके विशिष्ट व्यक्तियोंका अपमान, विरोध, अनादर या द्वेष प्रकट होता हो ।

५. 'धारा-बाधक' शब्द या वाक्य उन्हें कहते हैं जो किसी प्रसंगके बीचमें प्रयुक्त हो जानेपर उसके स्वाभाविक प्रवाहमें बाधा डालते हो ।

६. 'अप्रामाणिक' उन बातोंको कहते हैं जो इतिहास, शास्त्र, पुराण, विज्ञान, लोक-विश्वास आदिके विरुद्ध हो जैसे सूर्यका पच्छिममें निकलना, ध्रुवतारेका चलना, अशोकके युगमें बन्दूकका प्रयोग ।

७. 'अबोध' या क्लिष्ट शब्द या वाक्य वे होते हैं जिनका साधारणतः प्रचलन न हो जैसे नाटकमें 'अवच्छेदकावच्छिन्न' की नैयायिक पद्धतिसे विवाद ।

८. 'अस्पष्ट' शब्द या वाक्य उन उक्तियोंको कहते हैं जहाँ शब्द तो सरल हो किन्तु सवादका अर्थ ही स्पष्ट समझमें न आवे ।

९. 'अमंगलसूचक शब्दोंका प्रयोग भी नाटकमें नहीं होना चाहिए।' साहित्यमें उपर्युक्त दोष यदि न रहे तो वह अवश्य प्रभावशाली होगा ।

कविको छूट (पोइटिक लाइसेन्स)

क्विन्तीलियनने कहा है कि 'कवि लोग अपने छन्दोंके दास होते हैं इसलिये यदि वे उन्हें नाम दे दें तो उनके अपराधोंका क्षमा कर देना चाहिए । अब हम उन्हें आर्ष प्रयोग (मैटास्लाज्म या शेयाटिज्म) कहते हैं और जो उनकी त्रुटियाँ हैं उन्हें गुण बताकर उनकी प्रशंसा करते हैं । यह छूट या लाइसेन्स भूटे कवियोंको प्रोत्साहन देनेके लिये नहीं वरन केवल बुरी कारीगरीके लिये या रचना दोषकी उपेक्षा-मात्र करनेके लिये है । यदि कवि इस प्रकारकी स्वतन्त्रता ग्रहण करने लगे तो उनका स्वातन्त्र्य-अधिकार छीन लिया जाता है । यह भी ध्यान रखना

चाहिए कि सम्भव है जो बात आज दोष दिखाई पड़ती है वह कविके युगमें स्वाभाविक हो या जानबूझकर की गई हो अतः कविकी छूट पर विचार करते समय उसकी समर्थता, तत्कालीन प्रयोग आदिका ध्यान रखकर गुणदोषकी मीमांसा करनी चाहिए। कवि स्वातन्त्र्य प्रायः सभी देशोंमें सभी युगोंमें रहा है। 'निरकुशाः कवयः' (कवि लोग निरकुश होते हैं) यह उक्ति ही इस बातका प्रमाण है, किन्तु इसका यह तात्पर्य है कि लोक और साहित्यकी जो सार्वभौम मर्यादाएं बनी हुई हैं उनका अतिक्रमण कवि नहीं कर सकता।

षष्ठ खंड

पिंगल

(क)

काव्यगुण समन्वित उक्ति कविता कही जाती है। ऐसी उक्ति गद्यमे भी हो सकती है और पद्यमे भी। मुद्राङ्कलाके आविष्कारके पूर्व संसारके सभी देशोमे अधिकतर रचनाएँ पद्यमे ही होती थीं। इसमे सुविधा थी। पद्यबद्ध रचना कण्ठ करनेमे कठिनाई नहीं होती। उस समयका अधिकतर साहित्य मौखिक ही होता था अतएव पद्यबद्ध होनेसे उसके लोपकी आशका कम रहती थी।

रचना गद्यमे हो या पद्यमे उसके लिये कतिपय नियमोका परिपालन आवश्यक है। ऐसा न हो तो सभी रचनाए अव्यवस्थित, अस्पष्ट और इसीलिये अग्राह्य हो जायँ। पद्यमे जिस व्यवस्थाका ध्यान रखना पडता है वह है छन्दःशास्त्रके नियम। छन्दःशास्त्रके सम्बन्धमे सम्पूर्णरूपसे ज्ञान करानेवाले काव्यागको पिंगल कहते हैं। काव्यके इस विभागके अन्तर्गत छन्द-रचनाके नियम, छन्दोके नाम, उनके लक्षण, उनके भेद, विराम, लय, तुक आदिपर विचार होता है।

छन्दःशास्त्रके प्रवर्तक शेषावतार पिंगलाचार्य माने जाते हैं। उनके नामपर ही इस शास्त्रको पिंगलशास्त्र भी कहते हैं। पिंगलकृत छन्दः-शास्त्र आठ अध्यायोमे है। आगे चलकर अग्निपुराणमे इस विषयका विवेचन विस्तारके साथ हुआ। फिर तो इसपर बराबर विचार होता ही रहा है।

पिगल-शास्त्रकी भी बहुतसी बातें आई हैं। आज हिन्दीमें सस्कृतके न जाने कितने छन्दोंका प्रयोग किया जा रहा है। उनके अतिरिक्त हिन्दीके अपने छन्द भी हैं, और वे कम नहीं हैं।

छन्दके भेद

प्रत्येक छन्द चार चरणका होता है। चरणको पद या पाद भी कहते हैं। चरणोंकी रचनाओंमें वर्णों या मात्राओंके नियमका निर्वाह किया जाता है। जिस छन्दकी रचना वर्णोंके अनुसार होती है उसे वर्णवृत्त और जिसकी रचना मात्राओं के अनुसार होती है उसे मात्रिक छन्द कहते हैं। संस्कृतके सभी छन्द या तो वर्णवृत्त हैं या मात्रिक। हिन्दीमें भी आदिकालसे इसी परम्पराका पालन होता रहा है किन्तु इधर कुछ ऐसे छन्द देखनेमें आए हैं, जिनमें वर्णों और मात्राओं दोनोंके नियमका समान रूपसे निर्वाह किया गया है। इसके अतिरिक्त अँगरेज़ीके अनुकरणपर ऐसी भी रचनाएँ इधर हिन्दीमें हुई हैं जिनमें छन्द आदिके किसी नियमका पालन करनेकी कोई आवश्यकता कवियोंने नहीं समझी। इस सम्बन्धकी दो प्रकारकी रचनाएँ अब तक देखनेमें आई हैं—चरणोंके सम्बन्धमें किसी प्रकारका विधान न मानकर तीन, चार, पाँच या छह चरणोंकी रचनाएँ प्रस्तुत करना, छन्दोंके चरणोंमें मात्रा या वर्ण या तुककी कोई बात स्वीकार न करना।

गति, यति, मात्रा

छन्दोंके सम्बन्धमें इन तीन बातोंका ध्यान रखना अत्यन्त आवश्यक है।

गतिका अर्थ है प्रवाह। यदि छन्दमें मात्राओं और वर्णोंका विधान नियमानुसार हो और उसमें प्रवाह न हो तो वह छन्द ही नहीं हुआ। 'आगे चले बहुरि रघुराया' छन्दके इस चरणमें १६ मात्राएँ हैं। इसके साथ ही इसमें एक प्रकारका प्रवाह भी है, अतः यह छन्द है। इसीको यदि इस प्रकार लिखें—बहुरि रघुराया आगे चले' तो यह प्रवाहहीन

होनेके कारण १६ मात्राओंसे युक्त होनेपर भी छन्द नहीं कहा जायगा। इससे प्रकट हुआ कि छन्दका प्रवाहमय होना आवश्यक है।

यति का अर्थ है विराम। किसी वाक्यका उच्चारण करनेमें कभी-कभी बीचमें कुछ रुकना पड़ता है। इस ठहरावको ही विराम कहते हैं। गद्यके लम्बे वाक्योंमें भी विरामकी आवश्यकता पड़ती है किन्तु वहाँ उसे विराम ही कहते हैं। पद्य या छन्दमें ऐसे विरामको यति कहते हैं।

बन्दौ गुरुपद कज, कृपासिधु नररूप हरि।

इसमें कजके बाद अल्प ठहराव आवश्यक हो जाता है। इसे ही यति कहते हैं।

यतिके सम्बन्धमें यह समझ लेना चाहिए कि वह जहाँ आए वह शब्द पूरा हो गया हो, साथ ही विभक्ति भी शब्दसे पृथक् न हो।

दोउ समाज निमिराज रघु, राज नहाने प्रात।

यहाँ पति रघुके बाद पड़ती है, किन्तु पूरा शब्द रघुराज है अतएव यहाँ यति दोषपूर्ण है।

मात्रा वर्णमें होती है। जो व्यञ्जन वर्ण ह्रस्व स्वर (अ, इ, उ, ऋ, लृ) संयुक्त हो उसे लघु और जो दीर्घ स्वर (आ, ई, ऊ, ऋ, ए, ऐ, ओ, औ) संयुक्त हो उसे गुरु वर्ण कहते हैं। लघु वर्णकी एक मात्रा और गुरु वर्णकी दो मात्राएँ होती हैं। लघु वर्णको छन्दःशास्त्रमें साकेतिक रूपसे 'ल' और गुरुवर्णको 'ग' कहते हैं। लघुका चिह्न 'l' और गुरुका 'G' है। छन्दोंमें मात्राओंकी गणना इन्हींके अनुसार होती है।

ह्रस्वस्वर संयुक्त वर्णकी एक मात्रा तथा दीर्घस्वर-संयुक्त वर्णकी दो मात्राएँ होती हैं। इसे गिननेमें कोई कठिनाई नहीं होती, किन्तु संयुक्ताक्षरोंकी मात्राएँ गिननेमें बहुधा कठिनाई या भ्रमकी स्थिति उत्पन्न हो जाती है। संयुक्ताक्षरके पहले आए वर्णकी दो-मात्राएँ मानी जाती है चाहे वह एक मात्रिक वर्ण हो या द्विमात्रिक—शुल्ब और

शाल्व दोनोमे द्वितीय वर्ण-सयुक्त है। अतः इनके पूर्वके 'शु' और 'शा' की दो ही मात्राएँ मानी जायँगी, 'शा' की तीन मात्राएँ नहीं।

ह्रस्व (लघु) वर्ण कब दीर्घ (गुरु) माने जाते हैं इसे समझनेके लिये यह श्लोक स्मरण रखना चाहिए—

सयुक्ताद्यं दीर्घं सानुस्वार विसर्गं सम्मिश्रम् ।

विज्ञेयमक्षरं गुरुं पादान्तस्थ विकल्पेन ॥

—सयुक्तवर्णके पहले आया अनुस्वार तथा विसर्ग सहित तथा यथावश्यकता चरणके अन्तका वर्ण गुरु माना जाता है।

किन्तु प्रत्येक स्थितिमें सयुक्ताक्षरके पूर्वका वर्ण गुरु नहीं होता। जब उसके उच्चारणमें दो मात्राओं जितना समय और श्रम लगे तभी वह गुरु होता है। अञ्जन और कुल्हाड़ाका उच्चारण करते समय 'ञ्ज' के पूर्व आए 'अ' का उच्चारण दीर्घस्वरकी भाँति होता है परन्तु 'ल्हा' के पूर्व आए 'कु' का उच्चारण ह्रस्व स्वरकी भाँति होता है। इसलिये 'अ' गुरु और 'कु' लघुवर्ण है।

अनुनासिक वर्ण लघु माने जाते हैं।

पादान्त्यवर्ण ह्रस्व होते हुए भी कभी-कभी दीर्घ तब माना जाता है जब छन्दकी मात्राओंमें कमी पड़ती है।

हलन्तके पूर्वका वर्ण गुरु माना जाता है। हलन्तकी मात्रा नहीं गिनी जाती।

कभी कभी दीर्घ लिखे जानेपर भी गुरु वर्णको तब लघु मानते हैं जब उसका उच्चारण ह्रस्वकी भाँति होता है—

'मोहि तोहि नाते अनेक मानिए' में 'मो' दीर्घ होनेपर भी ह्रस्वकी भाँति उच्चरित होनेसे लघु हुआ।

गण

वणवृत्तोंका समूचा भवन गणोंकी नींवपर खड़ा है। गणका अर्थ है समूह। छन्दमें समूह वर्णों (अक्षरों) का ही हो सकता है। कुछ छन्दोंमें गणोंकी ही प्रधानता होती है इसीलिये उन छन्दोंको वर्णवृत्त

कहते हैं। लघु-गुरुके क्रमसे आठ समूह या गण मान लिए गए हैं जिनके विभिन्न रूपोंके प्रयोगसे अनेक प्रकारके छन्द बनते हैं। उन गणोंके नाम इस प्रकार हैं—मगण, नगण, भगण, यगण, जगण, रगण, सगण, तगण।

नीचेकी तालिकासे स्पष्ट हो जायगा कि किस गणमें कितने लघु और कितने गुरु वर्ण होते हैं—

गण	संक्षिप्तनाम	लक्षण	उदाहरण
मगण	म	तीनो वर्ण गुरु (SSS)	मान्धाता
नगण	न	तीनो वर्ण लघु (lll)	सगर
भगण	भ	पहला वर्ण गुरु (SlI)	अर्जुन
यगण	य	पहला वर्ण लघु (lSS)	विधाता
जगण	ज	बीचका वर्ण गुरु (lSl)	विशाख
रगण	र	बीचका वर्ण लघु (SlS)	कालिका
सगण	स	अन्तका वर्ण गुरु (lIS)	कमला
तगण	त	अन्तका वर्ण लघु (SSl)	सौवीर

प्रत्येक गणका एक देवता होता है और उसका फल शुभ या अशुभ होता है। इस श्लोकसे यह बात स्पष्ट हो जायगी।

मोभूमि. श्रिबमातनोति यजलेवृद्धिं चाग्निमृतम् ।

सोवायु परदेश दूर गमनं तव्योमशून्यंफलम् ॥

ज सूर्यो रुजकाददाति विपुलं भेन्दुर्यशोनिर्मलम् ।

नोनाकश्च सुखप्रद. फलमिदं प्रादुर्गणाना बुधा ॥

गण	देवता	फल
म	भूमि	श्री-प्राप्ति
य	वरुण	वृद्धि
र	अग्नि	मृत्यु
स	वायु	विदेश गमन
त	आकाश	शून्य

ज	सूर्य	रोग
भ	चन्द्र	यश-प्राप्ति
न	स्वर्ग	सुख-प्राप्ति

अर्थात् स, य, भ, न शुभ गण है और र, स, त, ज अशुभ गण हैं। कविताका आरम्भ ऐसे गणसे कभी न करे जो अशुभ हो, नहीं तो काव्य दोषपूर्ण और हानिकारक होगा। अशुभ गणका प्रयोग होमैफर भी दोषका परिहार दो अवस्थाओंमें हो जाता है—(१) जब प्रथम शब्द ईश्वर, गुरु या देववाचक हो, (२) जब ऐसे छन्दोका प्रयोग किया जाय जिनमें अशुभ गण ही पहले आते हैं।

शुभ और अशुभ वर्ण

जैसे कुछ गण अशुभ माने जाते हैं, वैसे ही कुछ वर्ण भी अशुभ माने जाते हैं, जिनका प्रयोग कविताके आरम्भमें निषिद्ध है।

ये वर्ण शुभ हैं—

सभी स्वर।

क, ख, ग, घ, च, छ, ज, त, द, ध, न, य, श, स।

शेष सभी वर्ण अशुभ हैं किन्तु इनमें भी झ, ह, र, भ, ष, अत्यन्त दूषित हैं। इन्हें दुग्धाक्षर कहते हैं। इसका प्रयोग तो आदिसे होना ही नहीं चाहिए, किन्तु ये यदि देवता या गुरुके नामके आद्यक्षर होकर या दीर्घ होकर आएँ तो कोई दोष नहीं होता।

तुक

किसी छन्दके विभिन्न चरणोंके अन्तमें जब एक ही अक्षर आता है तो उस अक्षरकी एकताको तुक कहते हैं। हिन्दीमें आरम्भमें ही छन्द तुकान्त होते आए हैं। पिछले दिनों इस बन्धनके विरुद्ध विद्रोह का भाव प्रदर्शित किया गया और अब धर्मास सख्यामें तुकहीन कविताएँ भी हिन्दी भाषामें उपलब्ध हैं।

हिन्दीमें मुख्यतः तीन प्रकारकी तुकान्त कविताएँ मिलती हैं—

(१) सर्वान्त्य—जिस छन्दके सभी चरणोमे तुक मिलता है, जैसे सवैया,
(२) विषमान्त्य—जिसके पहले और तीसरे चरणोमे तुक मिलता है,
जैसे—सोरठा, (३) समान्त—जिसके दूसरे और चौथे चरणोमे तुक
मिलता है, जैसे—दोहा ।

सख्याओंका विवरण

छन्दोमे सख्याओंका उल्लेख करनेके लिये कुछ शब्द निश्चित
कर लिए गए हैं । उनका प्रयोग करके सख्याओंकी सूचना दे दी जाती है ।
लेकिन अक उलटे गिने जाते हैं, जैसे—१६५५ के लिये लिखा जायगा
प्राणं भूतं निधिं चन्द्रं ।

नीचे कुछ सख्यासूचक शब्दोंकी सूची दी जा रही है—

०—नभ तथा उसके सब पर्याय ।

१—आत्मा, भूमि, चन्द्र, गणेशजीका दाँत ।

२—पक्ष, नेत्र, भुजा, कान ।

३—गुण, ताप, राम, अग्नि, शिवके नेत्र, लोक ।

४—वेद, युग, वर्ण, आश्रम, पदार्थ, ब्रह्माके मुख ।

५—शर, गति, प्राण, भूत, पाण्डव, यज्ञ, कन्या ।

६—रस (खाद्य), राग, शास्त्र, ऋतु ।

७—ऋषि, स्वर, सागर, वार, लोक ।

८—दिग्गज, सिद्धि, प्रहर, वसु ।

९—निधि, भक्ति, ग्रह, (कविताके) रस ।

१०—दिशा, दोष, रावणके सिर ।

११—रुद्र ।

१२—सूर्य ।

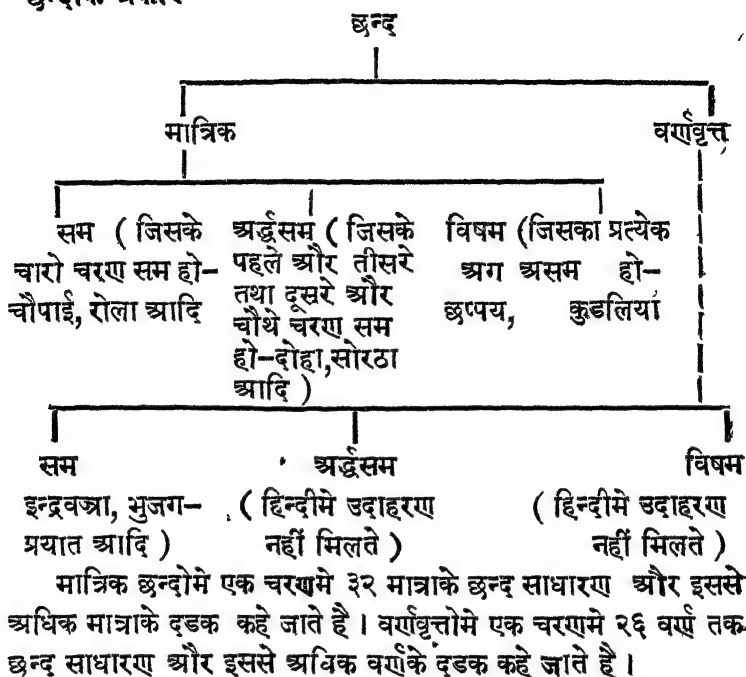
१५—तिथि ।

१६—शृ गार, कला ।

१८—पुराण ।

२०—नख ।

छन्दोंके प्रकार



(ख)

हिन्दीमे निम्नलिखित मात्रिक तथा वर्णवृत्त ही अधिक प्रचलित है—

मात्रिक

- १ अमृतध्वनि
- २ अरिल्ल
- ३ आर्या
- ४ आल्हा (वीर)
- ५ उल्लाल

वर्णवृत्त

- १ अनुष्टुप
- २ इन्द्रवज्रा
- ३ उपेन्द्रवज्रा
- ४ कवित्त (दृढक)
- ५ किरीट (सवैया)

६ उल्लाला	६ घनाक्षरी-देव (दण्डक)
७ कुण्डल	७ घनाक्षरी-रूप (दण्डक)
८ कुण्डलिया	८ चकोर (सवैया)
९ गीति	९ तोटक
१० गीतिका	१० दीपकमाला
११ चौपई	११ दुर्मिल (सवैया)
१२ चौपाई	१२ दोधक
१३ छप्पय	१३ द्रुतविलम्बित
१४ झूलना	१४ भुजगप्रयात
१५ तोमर	१५ मदाक्रान्ता
१६ त्रिभगी	१६ मतगयन्द (सवैया)
१७ दिग्याल	१७ मदिरा (सवैया)
१८ दोहा	१८ मालिनी
१९ बरवै	१९ मुक्तहरा (सवैया)
२० रूपमाला	२० वशस्थ
२१ रोला	२१ वसततिलका
२२ लावनी	२२ विद्युन्माला
२३ सार	२३ शादूलविक्रीडित
२४ सोरठा	२४ शिखरिणी
२५ हरिगीतिका	२५ स्तम्भरा

नीचे इन छन्दोका परिचय उदाहरण सहित दिया जा रहा है ।

मात्रिक छन्द

१ अमृतध्वनि—

इस छन्दमे छह चरण होते हैं तथा प्रत्येक चरणमे २५ मात्राएँ होती हैं । आदिमे एक दोहा रहता है । छह चरण होनेसे इसे कोई-कोई अलिपद भी कहते हैं । इस छन्दका प्रयोग वीररसका वर्णन करनेमे होता है । महाकवि भूषणने इसका प्रयोग किया है ।

दिल्लिय दलन दबाय करि सिव सरजा निरसंक ।
 लूटि लियो सूरति सहर बंककरि अति डक ॥
 बंककरि अति डंककरि असि सकक्कुलिखल ।
 सोचच्चकित भरोचच्चलिय बिमोचच्चखजल ॥
 तट्टट्टइमन कट्टट्टिक सोइ रट्टट्टिलिय ।
 सहिहिसि दिसि भइहबिभइ रइहिलिय ॥

२. अरिल्ल

इस छन्दमे चार चरण होते हैं तथा प्रत्येक चरणमे १६ मात्राएँ होती है। अन्तमे या तो यगण हो या दो लघु। इसके किसी चरणमे जगण न होना चाहिए।

ईश्वर ही है सब सुखदाता ।
 भक्तोंका वह सब विधि ज्ञाता ॥
 इसीलिये भव मोह छोड़कर ।
 रहो उसीसे नेह जोड़कर ॥

३. आर्या

इसके प्रथम और तृतीय चरणमे बारह-बारह, द्वितीय चरणमे अट्ठारह और चतुर्थ चरणमे पन्द्रह मात्राएँ होती हैं। प्रत्येक चरणके अन्तमे गुरु होता है।

रामा रामा रामा, आठौ यामा जपौ यही नामा ।
 त्यागौ सारे कामा, पैहौ बैकुण्ठै बिस्वामा ॥

४ आल्हा

इस छन्दमे ३१-३१ मात्राओके चार चरण होते हैं तथा १६ और १५ मात्राओपर यति होती है। इसका एक लक्षण यह भी है कि पहले चौपाई छन्दका एक चरण रखकर फिर चौपईका एक चरण रख दिया जाय। अन्तमे गुरु-लघु होता है।

मुर्चा लौटो तब नाहरको, आगे बड़े पिथौराय ।
नौ सै हाथिनके हलकामों, अकले घिरे कनौजीराय ॥
सात लाखसे चढ़थो पिथौरा, नदी बेतवाके मैदान ।
आठ कोस लौं चलै सिरोही, नाहीं सूझै अपुन बिरान ॥
इस छन्दको वीर छन्द भी कहते हैं ।

५. उल्लाल

इसके पहले और तीसरे चरणमें १५-१५ तथा दूसरे और चौथे चरणमें १३-१३ मात्राएँ होती हैं—

सब भाँति सुशासित हों जहाँ,
समताके सुखकर नियम ।
बस उस स्वतन्त्र ही देशमें,
जागें हे जगदीश हम ॥

६. उल्लाला

इस छन्दमें चार चरण होते हैं और प्रत्येक चरणमें आठ और पाँच मात्राओपर यति होती है । गुरु-लघुका कोई नियम न होनेपर भी इसकी ग्यारहवीं मात्रा प्रायः लघु रहती है—

काव्य कदा बिन, रुचिर मति ।
मति सुकहा बिन, ही बिरति ॥
बिरतिउ लालजु, पाल भल ।
चरणनि द्योय जु, सुरति भल ॥

७. कुण्डल

इस छन्दमें चार चरण होते हैं । प्रत्येक चरणमें १२ और १० पर यति देकर २२ मात्राएँ होती हैं । अन्तमें दो गुरु होते हैं—

सीतापति रामचन्द्र, रघुपति रघुराई ।
बिहँसत मुख मन्द-मन्द, सुन्दर सुखदाई ॥
कीरति ब्रह्मण्ड-खण्ड, तीन लोक छाई ।
हरख निरख तुलसिदास, चरणनि रज पाई ॥

जिस कुरुडलके अन्तमे एक ही गुरु हो उसे उडियाना कहते हैं—

ठुमुकि चलत रामचन्द्र बाजत पैजनियों।

धाय मातु गोद लेति, दसरथकी रनियाँ॥

८ कुरुडलिया

छह चरणोंके इस छन्दके प्रत्येक चरणमे २४ मात्राएँ होती हैं। प्रथम दो चरण दोहाके दो 'दल' होते हैं और शेष चार चरण रोलाके चारो चरण। इसमे पहले चरणका पहला शब्द और अन्तिम चरणका अन्तिम शब्द एक ही होता है। दोहेका चौथा चरण रोलाका पहला चरण हुआ करता है। रोला छन्द काव्य रोला होना चाहिए। इसकी विशेषता यह है कि प्रत्येक चरणकी ग्यारहवीं मात्रा लघु होती है—

साईं ये न विरुद्धि कवि पंडित गुरु यार।

बेटा बनिता पौरिया यज्ञ करावनहार॥

यज्ञ करावनहार राजमंत्री जो होई।

बिप्र परोसी बैद आपको तपै रसोई॥

कह गिरधर कविराय युगनर्त यह चलि आई।

इन तेरह सों तरह दिए बनि आवै साईं॥

६. गीति

इस छन्दके पहले और तीसरे चरणमे १२ तथा दूसरे और चौथे चरणमे १८ मात्राएँ होती हैं। अन्तमे गुरु होता है—

रामा रामा रामा, आठौ यामा जपौ यही नामा।

त्यागौ सारे कामा, पैहौ अन्तै हरि जू को धामा॥

१०. गीतिका

इस छन्दमे चार चरण होते हैं और प्रत्येक चरणमे १४-१२ मात्राओं पर यति होती है। अन्तमे लघु-गुरु होता है। इसमे तीसरी, दसवीं,

सत्रहवीं और चौबीसवीं मात्रा लघु रहनी चाहिए तथा अन्तमें रगण हो तो छन्द श्रुति मधुर हो जाता है—

मातृभू सी मातृभू है, अन्यसे तुलना नहीं ।
यत्नसे भी ढूँढ़ने पर, मिल नहीं सकती कहीं ॥
जन्मदात्री भी हमारी, प्रेममें विख्यात है ।
किन्तु वह भी मातृ भू के, सामने बस मातृ है ॥

११. चौपाई

इस छन्दमें चार चरण होते हैं तथा प्रत्येक चरणमें १५ मात्राएँ होती हैं । अन्तमें गुरु-लघु होते हैं—

उपवनमें अतिभरी उमग,
कलियों खिलती हैं बहुरग ।
पर मिलता है उसको मान,
जो है सुखद सुगंध निधान ॥

१२ चौपाई

इस छन्दमें चार चरण होते हैं और प्रत्येक चरणमें १६ मात्राएँ होती हैं । अन्तमें गुरु-लघु न आना चाहिए—

बंदों गुरु पद पदुम परागा । सुखचि-सुवास सरस अनुरागा ।
अमिय मूरिमय चूरन चारू । समन सकल भवरुज परिवारू ॥

हिन्दीमें गोस्वामी तुलसीदास और जायसीकी चौपाइयाँ बहुत प्रसिद्ध हैं । चौपाई छन्द मुख्यतः अवधी भाषाका है क्योंकि यह उसीमें मधुर लगता है ।

१३. छप्पय

। इस छन्दमें छह चरण होते हैं । पहले चार चरण रोलाके और अन्तके दो चरण उल्लालके । रोलामें ११, १३ पर यति होती है और उल्लालमें १५, १३ पर ।

कनहुँ बिटप भूधरहिं, फारि परसेन बरकखत ।
 कतहुँ बाजिसों बाजि, मर्दि गजराज करकखत ॥
 चरन चोट चटकनन, चोट अरि उर-सिर बज्जत ।
 बिकट कटक बिहरत, बीर बारिद जिमि गज्जत ॥
 लगूर लपेटत पटक भट, जयति राम जय उच्चरत ।
 तुलसीस पवननदन अटल, जुद्ध क्रुद्ध कौतुक करत ॥

छप्पय वीरगाथा कालका प्रधान छन्द है ।

१४ झूलनां

इस छन्दमे चार चरण होते हैं । प्रत्येक चरणमे ७, ७, ७, ५ पर यति होती है तथा अन्तमे गुरु-लघु होता है—

मुनि राम गुनि, बान युतगल, झूलनप्रथम, मतिमान ।
 हरि राम विभु, पावन परम, जन हिय बसत, रतिजान ॥
 यदुबंस प्रभु, तारणतरण, करुणायतन, भगवान ।
 जिय जानि यह, पछिताय फिर, क्यों रहत हौ, अनजान ॥

१५. तोमर

इस छन्दमे चार चरण होते हैं और प्रत्येक चरणमे १२ मात्राएँ होती है । अन्तमे गुरु-लघु होता है—

तब चले बान कराल ।
 फुंकरत जनु बहु ब्याल ॥
 कोपेउ समर श्रीराम ।
 चले बिसिख निसित निकाम ॥

१६. त्रिभगी

चार चरणोंके इस छन्दके प्रत्येक चरणमे ३२ मात्राएँ होती हैं । १०, ८, ८, ६ पर यति होती है । अन्तमे गुरु होना चाहिए । जगणका प्रयोग न होना चाहिए—

जेहि पद सुर सरिता, परम पुनीता, प्रगट भई सिव, सीस घरी ।
सोइ पद पकज, जेहि पूजत अज, मम सिर घरेउ, कपालुहरी ॥
एहि भौति सिधारी, गौतमनारी, बार बार हरि, चरन परी ।
जो अतिमन भावा, सो बरु पावा, गइ पति लोक, अनद भरी ॥

१७. दिग्पाल

इस छन्दमें चार चरण २४-२४ मात्राओंके होते हैं, जिनमें १२-१२ मात्राओंपर यति होती है । इसकी पांचवीं और सत्रहवीं मात्रा लघु होती है—

होता विशाल वह ही, करता सुनाम अपना ।
वह धन्य-नाम प्राणी, जो देखता न सपना ।
सुन बात मित्र मेरी, मत खो समय अभी को ।
सब भेद-भाव तजकर, अपना समझ सभी को ॥

१८. दोहा

इस छन्दमें चार चरण होते हैं । पहले और तीसरे चरणमें १३-१३ तथा दूसरे और चौथे चरणमें ११-११ मात्राएँ होती हैं । पहले और तीसरे चरणके आदिमें जगण न पडना चाहिए और दूसरे और चौथे चरणके अन्तमें लघु पडना चाहिए—

श्रीगुरु चरन सरोज-रज, निज मन मुकुर सुधारि ।
बरनौ रघुबर बिमल जस, जो दायक फल चारि ॥

१९. बरवै

इस छन्दमें चार चरण होते हैं । पहले और तीसरे चरणमें १२-१२ तथा दूसरे और चौथे चरणमें ७-७ मात्राएँ होती हैं । दूसरे और चौथे चरणके अन्तमें जगण आनेसे छन्दका श्रुति-माधुर्य बढ जाता है—

आम लागि घर जरिगा, बिधि भल कीन ।

पियके हाथ घइलवा, भरि भरि दीन ॥

यह छन्द भी मुख्य तथा अवधी भाषाका है । गोस्वामी तुलसीदास और रहीमके बरवै अधिक प्रसिद्ध हैं ।

२०. रूपमाला

इसके प्रत्येक चरणमे १४-१० मात्राओकी यतिसे २४ मात्राएँ होती है। इस छन्दमे चार चरण होते है। अन्तमे गुरु-लघु होना चाहिए। आरम्भमे गुरु लघु गुरु रखनेसे छन्द-उत्तम बन जाता है—

जात है जित बाजि 'कैसव', जात है तित लोग।

बोलि बिप्रन दान दीजत, तत्र तन्त्र सुभोग।

वेणु वीण मृदङ्ग बाजत, दुन्दुभी बहु भेव।

भौति भौतिन होत मंगल, देव से नरदेव॥

इसे मदन छन्द भी कहते है।

२१ रोला

इस छन्दमे २४-२४ मात्राओके चार चरण होते है। ११-१३ मात्राओपर यति होती है। कुछ लोगोका मत है कि अन्तके दो वर्ण गुरु होने चाहिए। इसके प्रत्येक चरणकी ग्यारहवीं मात्रा जब लघु होती है तब उसे काव्य छन्द कहते है। कुण्डलियाका रोला वस्तुतः काव्य छन्द ही होना चाहिए—

साधारण रोला

जीती जाती हुई, जिन्होंने भारत-बाजी।

निज बलसे मल मेट, विधर्मी मुगल-कुराजी॥

जिनके आगे ठहर, सके जगी न जहाजी।

हैं ये वही प्रसिद्ध, छत्रपति भूप शिवाजी॥

काव्य रोला

भुज उठाइ हरषाइ, बाँकुरौ बिरद सँवारयौ।

दियौ बिसद बर राज, भूपकौ काज सँवारयौ॥

हम लैहै सिर गंग, दग जग होहि जाहि जै।

यौ कहि अंतर्धान भए, नृप रहे चकित है॥

२२. लावनी

इस छन्दमे ३०-३० मात्राओंके चार चरण होते हैं। १६-१४ पर यति होती है तथा लघु-गुरुका नियम न होनेपर भी अन्तमे दो गुरु आनेसे छन्द श्रुति मधुर हो जाता है—

ब्रज ललना जसुदासों कहतीं, अरज सुनो इक नंदरानी ।
लाल तुम्हारे पनघट रोकै, नहीं भरन पावत पानी ॥
दान अनोखो हमसों माँगै, करै फजीहत मनमानी ।
भयो कठिन अब ब्रजको बसिबो, जतन करो कछु महरानी ॥

२३ सार

चार चरणोंके इस छन्दमे पहले और तीसरे चरणमे १६-१६ तथा दूसरे और चौथे चरणमे १२-१२ मात्राएँ होती हैं। अन्तमे दो गुरु होते हैं—

ललक रही थी ललित लालसा, सोमपानकी प्यासी ।
जीवनके उस दीन विभवमे, जैसी बनी उदासी ॥

२४ सोरठा

यह छन्द दोहेका ठीक उलटा है। इसके पहले और तीसरे चरणमे ११-११ और दूसरे तथा चौथे चरणमे १३-१३ मात्राएँ होती हैं—

कुंद इहु सम देह, उमारमन करनाअयन ।
जाहि दीनपर नेह, करहु कृपा मर्दन मयन ॥

२५. हरिगीतिका

चार चरणोंके इस छन्दके प्रत्येक चरणमे १६-१२ की यति देकर २८ मात्राएँ होती हैं तथा अन्तमे लघु-गुरु होता है।

निज पूर्वजोंके सद्गुणोंका, गर्व जो रखती नहीं ।
वह जाति जीवित जातियोंमें, रह नहीं सकती कहीं ॥
हम भारतीयोंको सदासे, रत्न जैसे प्राप्त है ।
ससार में किस जातिको, किस ठौर वैसे प्राप्त है ॥

वर्णवृत्त

१ अनुष्टुप

हिन्दीमें इस छन्दका प्रयोग प्रायः नहीं होता। संस्कृतमें इसका प्रयोग अन्य छन्दोंकी अपेक्षा अधिक हुआ है। इसे श्लोक भी कहते हैं। इसके चारो चरणोंका पाँचवाँ वर्ण लघु और छठा वर्ण गुरु होता है। दूसरे और चौथे चरणमें सातवाँ वर्ण भी लघु होना चाहिए। इसके अतिरिक्त वर्णोंका और कोई नियम नहीं है।

राम रामेति रामेति, रमे रामे मनोरमे।

सहस्र नाम तत्तुल्यं राम नाम वरानने ॥

२ इन्द्रवज्रा

इसके प्रत्येक चरणमें दो तगण, एक जगण और दो गुरु होते हैं—

मै जो नया ग्रन्थ बिलोकता हूँ।

भाता मुझे सो नव मित्र सा है ॥

देखू उसे मैं नित बार बार।

मानो मिला मित्र मुझे पुराना ॥

३. उपेन्द्रवज्रा

इस छन्दके प्रत्येक चरणमें खगण, तगण, जगण और दो गुरु होते हैं—

कहीं वहीं भूल न जाइएगा।

पधारिए सत्वर आइएगा ॥

बने स्वयं सतपथ सौख्यकारी।

सुकर्म हों विघ्न - विपत्ति - दायी ॥

४. कवित्त (दण्डक)

दण्डक वृत्त उन छन्दोंको कहते हैं जिनमें १६ से अधिक वर्णोंका प्रयोग होता है। इन दण्डक वृत्तोंमें भी वे छन्द शुद्धक कहे जाते हैं जो

गणोंके बन्धनसे मुक्त रहते हैं और जिनमे वर्णों (अक्षरों) की संख्याका ही नियम माना जाता है। इनमे कहीं-कहीं लघु-गुरुका नियम होता है। हिन्दीमे केवल कवित्त और घनाक्षरी (देव-घनाक्षरी और रूप-घनाक्षरी) ये तीन ही छन्द प्रचलित हैं।

कवित्तको कुछ लोग मनहर या मनहरण भी कहते हैं। इसके प्रत्येक चरणमे आठ-आठ और नव-छहकी यतिसे ३१ वर्ण होते हैं। इसका अन्तिम वर्ण गुरु होता है—

प्रबल प्रचंड बरिबंड बाहु दड वीर,
धाप जातुधान, हनुमान लियो घेरि कै।
महाबलपुज कुजरारि ज्यों गरजि भट,
जहाँ-तहाँ पटके लँगूर फेरि-फेरि कै॥
मारे लात, तोरे गात, भागे जात हाहा खात,
कहैं 'तुलसीस ! राखि, रामकी सौं देरि कै।
ठहर-ठहर परे, कहरि-कहरि उठैं,
हहरि, हहरि हरु सिद्ध हँसे हेरि कै॥

५. किरिट (सवैया)

२२ वर्णोंसे लेकर २६ वर्णोंकी संख्या तकके छन्दोको सवैया कहते हैं। किरिट भी सवैया छन्द है जिसमे आठ भगण (५॥) होते हैं—

मानुष हों तो वही रसखान बसौं ब्रज गोकुल गाँव के ग्वारन।
जौ पसु हों तो कहा बस मेरो चरौं नित नन्दकी धेनु मभारन।
साहन हों तो वही गिरिको जो कियो हरि छत्र पुरन्दर धारन।
जौ खग हों तो बसेरो करौं मिलि कालिंदी कूल कदम्बकी डारन॥

६ घनाक्षरी-रूप (दण्डक)

रूपघनाक्षरीमे ८, ८, ८, ८ की यतिसे प्रत्येक चरणमे ३२ वर्ण होते हैं। अन्तमे गुरु-लघु आते हैं—

सखीके सकोच गुरु सोच मृगलोचनि
 रिसानी पिय सो जो उन नेकु हँसि छुयो गात ।
 देव वै सुभाय मुसकाय उठि गए, यहाँ
 सिसकि-सिसकि निसि खोई रोय पायो प्रात ॥
 को जानै, री वीर ! बिनु बिरही बिरह-बिथा
 हाय हाय करि पछिताय, न कछु सुहात ।
 बड़े-बड़े नैनन सों आँसू भरि-भरि ढारि
 गोरो-गोरो मुख आज ओरो सो बिलानो जात ॥

७. घनाक्षरी देव (दण्डक)

देव घनाक्षरीके प्रत्येक चरणमे ८, ८, ८, ६ की यतिसे ३३ वर्ण होते हैं। अन्तमे तीन लघु आते हैं—

मिल्ली भनकारै पिक, चातक पुकारै बन,
 मोरनि गुहारै उठै, जुगनू चमकि चमकि ।
 घोरघन कारे भारे, धुखा धुरारे धाम,
 धूमनि मचावै नाचै, दामिनी दमकि-दमकि ।
 भूकनि बयार बहै, लूकनि लगावै अंग,
 हूकनि भभूकनि की, उरमें खमकि-खमकि ।
 कैसे करि राखौ प्राण, प्यारे 'जसवन्त' बिना,
 नान्हीं नान्हीं बूँद भरै, मेघवा भूमकि-भूमकि ॥

धुखा = बादल

८. चक्रोर (सवैया)

इस सवैयाके प्रत्येक चरणमे ७ भगण (५॥) और अन्तमे एक गुरु तथा एक लघुवर्ण होता है—

सावन आय समीप लगे तब नारिके प्रान बचावन काज ।
 बादर दूत बनावनकों कुसलात सदेस पठावन काज ॥
 कूटज फूल नय कर लै मन कल्पित अर्घ बनावन काज ।
 बोल उठ्यो हँसते मुख ह वह मेघ तें प्रीति बढ़ावन काज ॥

६. तोटक

इस छन्दमे चार चरण होते हैं तथा प्रत्येक चरणमे चार सगण (ISS) होते हैं—

जय राम सदा सुखधाम हरे ।
रघुनायक सायक चाप धरे ॥
भववारण दारण सिंह प्रभो ।
गुणसागर नागर नाथ विभो ॥

१०. दीपकमाला

इस छन्दमे चार चरण होते हैं तथा प्रत्येक चरणमे भगण, मगण, जगण (SII, SSS, ISI) और अन्तमे गुरु होता है—

भामज गोकन्या सखी बरी,
देखत द्वै खंडा धनू करी ।
मडप के नीचे अरी अली,
दीपकमाला-सी लसै लली ॥

भामज = रामचन्द्र, गोकन्या = सीता

११. दुर्मिल (सवैया)

इस सवैयाके प्रत्येक चरणमे आठ सगण (ISS) होते हैं—

इसके अनुरूप कहैं किसको वह कौन सुदेश समुन्नत है ।
सममें सुरलोक समान इसे उनका अनुमान असंगत है ॥
कवि कोविद वृन्द बखान रहे सबका अनुभूत यही मत है ।
उपमान विहीन रचा विधिने बस भारतके सम भारत है ॥
कोई-कोई इसे चन्द्रकला भी कहते है ।

१२. दोषक

इस छन्दमे चार चरण होते हैं । प्रत्येक चरणमे तीन भगण (SII) और अन्तमे दो गुरु वर्ण होते हैं—

भागु न गो दुहि दे नंदलाला, पाणि गहै कहतीं ब्रजबाला ।
दोध करैं सब आरत बानी, या मिस लै गृह जात सयानी ॥
दोध = बछड़े

१३. द्रुतविलम्बित

इस छन्दके प्रत्येक चरणमे एक नगण (III), दो भगण (SI) और एक रगण (SIS) होता है—

दिवस का अवसान समीप था,
गगन था कुछ लोहित हो चला।
तरु शिखा पर थी अब राजती,
कमलिनी-कुल-वल्लभकी प्रभा ॥

१४. भुजगप्रयात

भुजगप्रयातके प्रत्येक चरणमे चार यगण (ISS) होते हैं—

तुम्हे बध बाधा सताती नहीं है,
मुझे सर्वदा मुक्ति पाती नहीं है।
प्रभो शक्रानन्द आनन्ददाता,
मुझे क्यों नहीं आपदासे छुड़ाता ॥

१५. मन्दाक्रान्ता

मन्दाक्रान्ताके प्रत्येक चरणमे भगण (SSS), भगण (SI), नगण (III), तगण (SSI), तगण (SSI) और दो गुरु होते हैं—

नाना चिन्ता सहित दिनको राधिका थीं बिताती,
आँखों को थीं सजल रखतीं उन्मना थीं दिखाती।
शोभावाले जलद बपु की हो रही चातकी थीं,
उत्कण्ठा थीं परम प्रबला वेदना वर्द्धिता थीं ॥

१६. मत्तगयन्द (सर्वैया)

इस सर्वैयाके प्रत्येक चरणमे सात भगण (SI) और दो गुरु होते हैं तथा चौथे, दसवें और सत्रहवें वणपर यति होती है—

हो रहते तुम नाथ जहाँ, रहता मन साथ, सदैव वहीं है।
मज्जुल मूर्ति बसी उर में, वह नेक कभी टलती न कहीं है ॥
लोलुप लोचनको दिखती, वह चारु घटा सब काल यहीं है।
है वह योग मिला हमको, जिसमे दुख-मूल वियोग नहीं है ॥

१७. मदिरा (सवैया)

इस सवैयाके भी प्रत्येक चरणमे सात भगण (५ ॥) होते हैं किन्तु अन्तमे गुरु वर्ण एक ही होता है—

राम को काम कहा ? रिपु जीतहिं कौन, कवै रिपु जीत्यो कहाँ ?
बालि बली, छल सों, भृगुनन्दन गर्व हरो, द्विज दीन महा ॥
दीन सो क्यों ? छिति छत्र हत्यो, बिन प्राननि हैहय राज कियो ।
हैहय कौन ? वहै, बिसरयो, जिन खेलत हो तुम्हें बाँधि लियो ॥

१८ मालिनी,

दो नगण (॥॥, ॥॥), भगण (५५५) और दो यगण (१५५, १५५) का मालिनी छन्द होता है । आठवें वर्णपर यति होती है—

यदि दिन कट जाता, बीतती थी न दोषा,
यदि निशि टलती थी, वार था कल्प होता ।
पल पल अकुलाती, ऊबती थीं यशोदा,
रट यह रहती थी, क्यों नहीं श्याम आप ॥

१९ मुक्तहरा (सवैया)

इस सवैयामे आठ जगण (१५१) का एक चरण होता है—
लसै रद उज्ज्वल मोति समान बुही छुवि मोहिनि मंजु रसाय ।
मनोहर है तिन सों दोउ आँठ बुही श्रुति सोभा रही सरसाय ॥
भले दृग श्यामल औ रतनार सुहावत जद्यपि तेज जनाय ।
तऊ इनमें बिलसै बुही चारु प्रिया के कटाच्छन की समताय ॥

२०. वशस्थ

इस छन्दके प्रत्येक चरणमे जगण (१५१), तगण (५५१), जगण (१५१) और रगण (५१५) होते हैं—

परन्तु सन्ध्या अवलोक आगता,
मुकुन्द के बुद्धिनिधान बन्धु ने ।
समस्त गोपीजनको प्रबोध दे,
समाप्त आलोचित वृत्तको किया ॥

२१. वसन्ततिलका

वसन्ततिलकाके प्रत्येक चरणमे तगण (SSI), भगण (SII) और दो जगण (ISI, ISI) तथा दो गुरु वर्ण होते हैं—

भूमें रमी शरद की कमनीयता थी,
नीला अनन्त नभ निर्मल हो गया था।
थी छा गई ककुभ में अमिता सिताभा,
उत्फुल्ल सी प्रकृति थी प्रतिभात होती ॥

२२. विद्युन्माला

इस छन्दके प्रत्येक चरणमे दो भगण (SSS, SSS) और दो गुरु वर्ण होते हैं—

मोंमें गगा थारी भक्ती, बाढ़ै ऐसी दीजै शक्ती।
थारी वारी बीची जाला, देखे लाजै विद्युन्माला ॥

२३. शार्दूलविक्रीडित

इस छन्दके प्रत्येक चरणमे १६ वर्ण भगण (SSS), सगण (IIS) जगण (ISI), सगण (IIS), तगण (SSI), तगण (SSI) और एक गुरु वर्ण के क्रमसे होते हैं। इसमे बारहवें और उन्नीसवें वर्णपर यति होती है—

आते ही मुख म्लान देख हरिका, वे दीर्घ उत्कण्ठ हो,
बोले क्यो इतने मलीन प्रभु है? है वेदना कौन सी?
फूले पुष्प विमोहिनी विकचता, क्या हो गई आपकी?
क्यों है नीरसता प्रसार करती, उत्फुल्ल अंभोज में ॥

२४. शिखरिणी

इस छन्दक प्रत्येक चरणमे छह और ग्यारहकी सृष्टिसे सत्रह वर्ण होते हैं जिसमे यगण (ISS), भगण (SSS), सगण (III), सगण (IIS), भगण (SII) और लघु-गुरु होते हैं—

अनूठी आभा से सरस सुषमा से सुरस से,
बना जो देती थी बहु गुणमयी भू बिपिन की ।
निराले फूलों की विविध दलवाली अनुपमा,
जड़ी बूटी नाना बहु फलवती थीं बिलसती ॥

२५. स्रग्धरा

स्रग्धरा छन्दके प्रत्येक चरणमे २१ वर्ण—मगण (SSS), रगण (SJS), भगण (SJ), नगण (III), और तीन यगण (ISS, ISS, ISS) होते हैं । इसमे प्रत्येक सातवें वर्णपर यति होता है—

मोरे भौने ययूको, कहहु सुत कहाँ, ते लिप आवते हो ?
भा का आनंद आजी, तुम फिरि फिरि कै, माथ जो नावते हो ।
बोले माता बिलोक्यो, फिरत सहचमू, बाग में स्रग्धरे ज्यों,
काढ़ी माला रु मारे, बिपुल रिपु बली, अश्व लो जीति के र्यों ॥

भौने = भवनमे, ययू = यज्ञका अश्व, आज। = आज, स्रग्धरे = माला (स्रक्) धारण किए हुए (वरे) ।

यह तो हुई प्राचीन परम्परानुसार छन्द रचनेकी बात । ऊपर कहा गया है कि इधर हिन्दीमे कुछ ऐसी रचनाएँ देखनेमे आई हैं जिनमे (१) समान रूपसे मात्राओं और वर्णोंके नियमका पालन किया गया है तथा अँगरेजीके ढंगपर (२) अतुकान्त छन्दोमे (३) विषम चरणोमे या (४) छोटे बड़े चरणोमे रचनाएँ प्रस्तुतकी गई है । नीचे प्रत्येक प्रकारकी रचनाके एक एक उदाहरण दिए जा रहे हैं—

(१) ऊपरको जल सूख, सूखकर उड़ जाता है ।

सरदीसे सकुचाय, जलद पदवी पाता है ॥

पिघलावे रविताप, धरातल पै गिरता है ।

बार-बार इस भौति, सदा हिरता फिरता है ॥

यह रोलाछन्द है, किन्तु कविने इसके प्रत्येक चरणमे १७ ही वर्णोंका प्रयोग किया है और यति आठ एव नव वर्णोंके पश्चात् रक्खी है इस प्रकार एक ढगके वर्णवृत्तका निर्वाह करके उभय वृत्तका उदाहरण उपस्थित किया है।

(२) संस्कृतका काव्य साहित्य तुकके बन्धनसे परे है। हिन्दीमे आरम्भसे ही तुकका विधान चला आया है। आचार्य पंडित महावीर प्रसाद द्विवेदीने सर्व प्रथम इसके बहिष्कारका प्रस्ताव किया। उनपर उस समय मराठीका प्रभाव था। इसके अनन्तर अँगरेजीकी देखादेखी कई कवि इस ओर प्रवृत्त हुए। नीचे इसका एक उदाहरण दिया जा रहा है—

मैं जो नया ग्रन्थ विलोकता हूँ,
भाता मुझे सो नव मित्र सा है।
देखूँ उसे मैं नित बार-बार,
मानो मिला मित्र मुझे पुराना ॥

(३) हाल हिन्दुआनको बेहाल बनि जातो बस
माल मूसि-मूसि मुसलिम जन खावतो।
छूटि जाती लाज अरु टूटि जाती टोंग, मोंग
भारतकी भूमि भाल और को भरावतो।
फूटि जातो करम-धरम धन छूटि जातो
मरम न परम पुनीत बतरावतो—
लागतो न वानक बहादुरीको वीरन की,
देस भर भरम भयानक मो छावतो—
सिक्खन जगातो दुरभिक्षन भगातो कौन
जौ न गुरु नामक अचानक मो आवतो ॥

यह कवित्त है, जिसमे नियमानुसार चार चरण होने चाहिएँ, पर यहाँ पाँच चरण हैं। आजकलके बहुतसे गीतकार सम विषम चरणोका कुछ भी विचार नहीं करते।

(४) मेरा आकुल क्रन्दन—

व्याकुल वह स्वर-सरित-हिलोर
वायुमे भरती करुण मरोर
बढती है तेरी ओर
मेरे ही क्रन्दनसे उमड़ रहा यह तेरा सागर—
सदा अधीर ।

इस कवितामे छन्द, तुक, मात्रा, वर्ण आदि किसी भी नियमका पालन नहीं किया गया है। इसके किसी चरणमे पाँच ही वर्ण हैं तो किसीमे उन्नीस। ऐसे छन्द श्री सूर्यकान्त त्रिपाठ निरालाने चलाए थे, जो योरपसे बंगाल होते हुए हिन्दीमे आए परन्तु अब यह चलन समाप्त-सी हो गई है।

—

सप्तम खंड

शैली

१

भाषा शैली

भाषा संयोजनके वैचित्र्यको ही शैली कहते हैं। यों तो काव्य या साहित्यके रूप—नाटक, उपन्यास, कहानी, कविता आदि भी अभिव्यक्ति-शैलियों या रूप-शैलियों ही हैं और रचना-कौशल (टेक्नीक) भी विषय प्रस्तुत करनेकी शैली ही है किन्तु शैली (डिक्शन या स्टाइल) शब्दका रूढ अर्थ है भाषा-शैली ।

देमेत्रियसका मत

प्लेरोमके देमेत्रियसने पहली शताब्दी ईसवीमें एक पुस्तिका लिखी थी जिसमें उसने शैलीके चार भेद माने हैं—१. उदात्त (एलीवेटेड), २. सुरुचिपूर्ण तथा ललित (ऐलिगैन्ट), ३. सरल (प्लेन) और ४. ओजस्वी (फोर्सफुल) ।

शैली (स्टाइल)

शैली या स्टाइल शब्द लातिनके स्टाइलस (कलम) शब्दसे निकला है जो मोम लिपटे हुए पट्टेपर लिखनेके काम आता था । पीछे चलकर यह शब्द कलमके बदले सुन्दर लिखनेवालेके लिये प्रयुक्त होने लगा । धीरे-धीरे उसके अर्थका विकास हुआ और आजकल समीक्षक-द्वारा किसी लेखकके गुणके स्वीकृत या अस्वीकृत होनेके लिये ही यह प्रयुक्त होता है ।

अरस्तू-सम्प्रदायके समीक्षक शैलीको एक व्यापक शब्द मानते हैं। वे शैलीको 'तत्त्व' न समझकर 'अनेक तत्त्वोंकी' उपज' मानते हैं। उनके अनुसार जितने लेख हैं उतनी ही शैलियाँ हैं। ये शैलियाँ प्रकार और अंशमे भिन्न होती हैं। इसके अनुसार मूल शैली भी अनेक शाखाओ-प्रशाखाओमे विभक्त होकर व्यक्तिगततक पहुँच जाती है। बफोनका मत है कि 'शैली मनुष्य ही है।' शौपेनहावरका मत है कि 'शैली मस्तिष्ककी मुखमुद्रा है।' न्यूमैनका कथन है कि 'भाषामे विचार करना ही शैली है।' शैलियोंका परीक्षण करनेपर प्रतीत होता है कि ये सब सात शीर्षकोमे बाँधी जा सकती हैं—१. लेखकके नामपर चलनेवाली जैसे—बाणकी शैली या होमरकी शैली, २. समयके अनुसार, जैसे—मध्यकालीन शैली, ३. भाषा या माध्यमके अनुसार, जैसे—जर्मन शैली या प्रगीत शैली, ४. विषयके अनुसार, जैसे—दार्शनिक शैली, ५. भौगोलिक स्थानके अनुसार, जैसे—गौड़ी रीति, चीनी शैली या विग्सगेट शैली, ६. पाठकोके अनुसार, जैसे—सर्वबोध शैली, ७. उद्देश्यके अनुसार, जैसे—विनोद-शैली या हँसोड शैली।

काव्य-शैली

अरस्तू और दॉते आदि अनेक प्रसिद्ध विद्वानोंने कहा है कि 'कविको अत्यन्त उदार (लिबरल) और भव्य (ग्रैंड) शब्दावलीका प्रयोग करना चाहिए।' कभी-कभी कुछ कवियोने जान बूझकर अपनी भाषा कृत्रिम रूपसे अलंकृत और दुरुद्ध कर दी है। वह्स्रथने इस अलङ्करण-शैलीके विरुद्ध विद्रोह करते हुए कहा है कि 'काव्यमे भी गद्यकी भाषाका प्रयोग होना चाहिए।' इसीपर बीसवीं शताब्दीके कुछ अतिरेक करनेवालोंने बहुतसे ग्रामीण, लौकिक और व्यावसायिक शब्दोंका प्रयोग करते-करते विदेशी शब्दों और अश्लील शब्दोंतकका प्रयोग करना प्रारम्भ कर दिया। इस प्रकारकी काव्य-शैली नितान्त दोषपूर्ण है क्योंकि गद्यके शब्दोंसे कविताके शब्द भिन्न होने चाहिये और वह भी केवल अर्थकी दृष्टिसे नहीं वरन्

इस दृष्टिसे कि उनमें सत्त्वता, भाव-विशदता और अन्तर्व्याप्त ध्वनि भी हो।

प्रभाववादी शैली (एकीतूरे आर्तिस्ते)

फ्रान्समें गोनकोर बन्धुओंने भावकनापूर्ण प्रभाववादी शैली (एकीतूरे आर्तिस्ते) चलाई जिसमें विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करनेके लिये उन्होंने प्रायः व्याकरण तथा वाक्य-विन्यासके नियमोंको उपेक्षा की। इस शैलीका प्रभाव पीछेके फ्रान्सीसी साहित्यपर बहुत पडा।

उद्धत शैली (बारोक)

पिछले दो सौ वर्षोंमें योरोपमें एक नई शैलीका कोलाहल मचा है जिसे उद्धत (बारोक) शैली कहते हैं।

यह ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता कि 'उद्धत (बारोक) शैलीका उद्गम कहाँसे हुआ' किन्तु इसका सर्व प्रथम प्रयोग अठारहवीं शताब्दीमें उदात्तवादी समीक्षकोंने कलाके लिये किया था, जिसमें पिछली शताब्दीमें व्याप्त उदात्तवादी रुचिकी निन्दा की गई थी।

साहित्यमें उद्धत (बारोक) वह शैली मानी जाती है, जो अनिश्चित तथा अनन्तको ग्रहण करके निश्चितका परित्याग करती है, जो गतिशीलता लानेके लिये एकरूपता, सुसङ्गतता और अनुपातका परित्याग कर देती है, जो विरोधात्मक और विस्फोटात्मक तत्त्वोंका प्रयोग अधिक उपयुक्त समझती है, जो सनकभरे, आश्चर्य-जनक, खेलभरे, अप्रयुक्त, कठोर ध्वनिवाले और ऊर्मिमय भाषा-प्रयोगको अधिक श्रेष्ठ समझती है। बारोक लेखक की यह पहचान है कि 'वह असन्तुलित हो, कामुकता और आध्यात्मिकताके बीचमें लडखडाता हो, माया और मृत्युके बीचमें उलझा हुआ हो और अत्यन्त तीव्र आवेगोंसे परिचालित होकर अव्यक्त और अप्राप्यके लिये उत्सुक रहता हो।'

लेखन और शैलीका सम्बन्ध

हमारे यहाँ भाषाकी दृष्टिसे अभिव्यक्ति की दो रीतियाँ बतलाई जाती हैं, जिन्हें 'शैली' और 'शक्ति' कहते हैं। परन्तु शक्ति तो शैली-

विशेषका ही एक गुण है। शैलीके अन्तर्गत दो बातें आती हैं—१. विषय और २. भाषा। विषय और भाषाके भी दो-दो विभाग हैं। विषयमे १. पहली बात है विषयान्तर्गत दृश्यका वर्णनात्मक चित्र और २. दूसरी बात है विषयान्तर्गत मानव-चरित्र या भावका वर्णन।

शब्द और अर्थ

लिखने और बोलनेमे शब्दभेदके कारण अर्थभेद होता है पर कभी-कभी केवल बोलनेमे उच्चारण-भेदसे भी अर्थभेद हो जानेकी सम्भावना रहती है। अर्थभेद तीन प्रकारका होता है, जिसे वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ कहते हैं। तीनोंका एक एक उदाहरण लीजिए—

१. मैं शिमलेमे रहता हूँ (मैं शिमला नामक नगरमे रहता हूँ)।

२. मैं शिमलेमे रहता हूँ (मैं शिमला नगरके आसपास रहता हूँ)।

इस लक्ष्यार्थको अधिक स्पष्ट करनेके लिये लोग लिखते हैं—‘यह समझिए कि मैं शिमलेमे ही रहता हूँ।’

३. मैं शिमलेमे रहता हूँ (मैंने ऐसी व्यवस्था कर ली है कि मुझे अपने काशीवाले घरमे ही वह ठण्डक और तरावट मिल जाती है जो शिमलेमे प्राप्त हो सकती है)। इस वाक्यके व्यंग्यार्थको अधिक स्पष्ट करनेके लिये लोग प्रायः इस प्रकार लिखते-बोलते हैं—‘मैंने तो काशीको ही शिमला बना लिया है।’

उक्त उदाहरणमे एक ही वाक्य केवल अर्थभेदके कारण वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थका उदाहरण बन गया है।

शैलियाँ

प्रभावोत्पादक होना ही शैलीका प्रमुख गुण है। इस गुणकी प्राप्तिके चार उपाय हैं—१. भावकता, २. तर्क, ३. आवृत्ति और ४. प्रमाण। भावकतावाली आवेगात्मक शैली वहाँ कानमे लानी चाहिए, जहाँ जन-समूहको सन्बोधित करके उसके हृदयको वशमे करना हो। इसका प्रभाव सदा क्षणिक होता है। विद्वानोमे आदर पानेके लिये तर्क-शैली सदा भारी सहारा देती है। किसी बातको बार-बार दुहराते-समझाते चलनेकी

शैलीका प्रयोग बालको, अपढ़ लोगो तथा विद्यार्थियोंके लिये आवश्यक ही नहीं अनिवार्य भी है। प्रमाण-बहुला शैलीका प्रभाव मध्यम श्रेणीके लोगोपर बहुत पड़ता है। अतः यह समझकर शैलीका प्रयोग करना चाहिए कि हम किसके लिये लिख रहे हैं। विषय उपस्थित करनेकी ऐसी अनेक शैलियाँ विभिन्न रूपोमे प्राप्त है जिनका विस्तृत सोदाहरण विवरण हम नीचे दे रहे हैं।

भाषा-शैलियाँ

प्रायः सभी देशोमे विभिन्न रूपोके विषय उपस्थित करनेकी अनेक भाषा शैलियाँ हैं, जिनमे चार अधिक प्रसिद्ध हैं—

१. ठेठ तद्भववात्मिका (कोलोकियल) ।
 २. सिद्धोक्ति (रूढोक्ति) या मुहावरोसे पूर्ण (इडियोमेटिक) ।
 ३. सस्कृत-निष्ठ साहित्यिक शैली (हाई स्टाइल) ।
 ४. सब प्रकारके शब्दोसे भरी शैली (ले मैस स्टाइल) ।
- नीचे एक ही वाक्यको हम इन चारो शैलियोमे प्रयुक्त कर रहे हैं—

१. ठेठ तद्भववात्मिका शैली—

तड़के तड़के एक बन्दरने आकर मेरी सारो पोथियाँ फाड़ डालीं।

२. रूढोक्ति या मुहावरोसे पूर्ण—

अभो पौ भी नहीं फटी थी कि एक ललमुँहेने आकर मेरी सब पोथियाँ टूक टूक कर डालीं।

३. सस्कृतनिष्ठ साहित्यिक शैली—

प्रातःकालके समय एक शाखामृगने मेरी सम्पूर्ण पुस्तकें नष्ट कर डालीं।

४. अति प्रचलित विदेशी शब्दोसे भरी शैली—

आज सुबू एक बन्दरने मेरी किताबोंके वर्क-वर्क, टीअर कर डाले।

विदेशी शब्दोसे भरी शैलीका प्रयोग प्रायः वे लोग करते हैं जो

अपनी भाषाकी शुद्ध प्रकृतिसे अपरिचित होते हैं या जो कई भाषाओंका व्यवहार करते हैं, जैसे कालेजमें पढ़नेवाले या कचहरीवाले लोग। यह शैली सर्वथा त्याज्य है क्योंकि खिचड़ी भाषा लिखना या बोलना भाषाका दोष है, गुण नहीं। बहुतसे अंगरेजी पढ़नेवाले तो ऐसी बेढङ्गी शैलीका प्रयोग करते हैं—

‘मैंने आज मौर्निङ्गके पेपर्समें यह न्यूज पढ़ी कि इलाहाबादके गुण्डे रईसोंने एक विद्वान्पर झूठा केस चलाया और मजिस्ट्रेटको इन्फ्लुएन्स करके उनका कन्विक्शन करा दिया।

इसी प्रकारकी शैली वह भी है जिसे उर्दू कहते हैं, जिसमें छोट-छोट कर संस्कृतके तत्सम और तद्भव शब्द निकालकर उनके बदले अरबी-फारसी-तुर्की (सेमेटिक भाषाओं) के शब्द भरे जाते हैं। उदाहरण लीजिए—

इमरोज़ बचक्ते शफ़क़ यक़ बूज़नाने बन्देकी तमाम कुतुब नेस्तो-नावूद कर डाली।

राष्ट्रभाषा हिन्दीका प्रचार बढ़ जानेके कारण भारतकी विभिन्न भाषाओंके मिले-जुले शब्दोंवाली निम्नांकित भाषा-शैली भी हिन्दीमें दिखाई पड़ने लगी है—

आज सकाल एक बाँदराने आकर मेरी सारी पुस्तकें फाड़कर चिथ्था कर दिया।

वाक्योंकी बनावट

शब्द रूप शैलियोंके अतिरिक्त वाक्योंकी बनावटसे भी शैलीका रूप बनता है। कुछ लोग एक-एक क्रियावाले छोटे-छोटे सरल वाक्य लिखते हैं जैसे—

१. दिन ढल रहा था। एक भौँरा कमलकी पँखुड़ियोंमें घुसकर रस पी रहा था। देखते देखते पँखुड़ियाँ सिमटने लगीं। भौँरा कमलमें बन्द हो गया।

कुछ लोग कई स्वतन्त्र वाक्य मिलाकर बड़े-बड़े सयुक्त वाक्य बनाते हैं—

उधर दिन ढल रहा था इधर एक भौंरा कमलकी पंखड़ियोंमें झुसकर रस पीने लगा पर देखते-देखते पंखड़ियाँ सिमटने लगीं और भौंरा कमलमें बन्द हो गया ।

कुछ लोग प्रधान और सहायक वाक्य मिलाकर लम्बे-लम्बे मिश्रित वाक्य बनाकर लिखते हैं ।

जब दिन ढल रहा था तभी एक भौंरा कमलकी पंखड़ियोंमें झुसकर वह रस पीने लगा, जिसके लिये वह उड़कर इतनी दूरसे आया और जिसके कारण वह उस कमलमें बन्द हो गया जिसकी पंखड़ियाँ दिन ढलनेपर सिमट गईं ।

इसके अतिरिक्त कुछ लोग तो अलग अलग शब्दोवाले वाक्य लिखते हैं जैसे ऊपरवाले वाक्योंमें हैं किन्तु कुछ लोग लम्बे-लम्बे समास बनाकर लिखते हैं—

दिनमणि तेज तीव्रता-विगत दिवस नील धूसर-वर्णान्वित-सन्ध्या-में अनवरत-ताप-जन्य श्रान्ति सुलभ विश्राम लेने चला गया ।

कुछ लोग बिना विशेषणके ही पूरी रचना कर डालते हैं जैसे ऊपरके प्रथम तीन वाक्य-समूहोंमें, किन्तु कुछ लोग लम्बे लम्बे विशेषण देकर वाक्य बनाते हैं, जैसे—

प्रचण्ड लूसे धरतीको झुलसानेवाला, पशु पक्षियोंको गर्मी और व्याससे व्याकुल कर देनेवाला तथा वृक्ष-लता-गुल्मोंको जलाकर सुखा डालनेवाला ज्येष्ठका दिन उष्ण निःश्वासके साथ ढल रहा था ।

इस प्रकार वाक्योंकी प्रकृति विभिन्न प्रकारकी हो जाती है ।

विषयानुरूप शब्द योजना

किन्तु इन सबके अतिरिक्त विषयके अनुरूप भी शब्द-योजना होती है अर्थात् यदि शृङ्गारका प्रसङ्ग हो, किसी सुन्दर रमणीय

स्थलका वर्णन हो तब कोमल, श्रुति-मधुर शब्दोंकी योजना की जाती है, जैसे—

नन्दनवनका मन्द गन्धवाह मन्दारके मन्दरकी अमन्द गन्ध अपने नवनन्दित कन्धोंपर आनन्दसे लिए मन्द-मन्द संचरण कर रहा था ।

यदि कोई भयङ्कर स्थान हो, बीहड़ दृश्य हो, रौद्र, भयानक और बीभत्स रसका अवसर हो या प्रतापी व्यक्तिका वर्णन हो तब शब्दावली श्रुति-कटु, गम्भीर, घोष महाप्राण तथा द्वित्व वर्णोंमें लदी चलती है । तभी उसका वह समुचित प्रभाव पड़ता है जिसे आइ० ए० रिचार्ड्सने इमोटिव (भावात्मक) कहा है, जैसे—

अखण्ड ब्रह्माण्डका प्रकाण्ड पाखण्ड अपने प्रचण्ड दोर्दण्डसे डगमगा देनेवाले अपने भास्वर, भव्य भालपर भगवान् भूतभावनकी भूतिमय विभूतिका भासमान त्रिपुण्ड्र अङ्कित करके भूर्भुवस्वलोककी भास्वरताका दुर्दान्त दम्भ विदीर्ण कर डालनेवाले भगवान् परशुराम आप ही हैं ।

सजावट

वाक्योंकी सजावट चार ढङ्गोंसे की जाती है—

१. किसीमें अलङ्कारोंकी छटा होती है (अलङ्कारण शैली) ।
२. किसीमें कहनेके ढङ्गका अनूठापन हांता है (लाक्षणिक शैली) ।
३. किसीमें अपनी बात दूसरा या बड़े लोगोंकी बातोंके सहारे समझाते चलनेकी लहर होती है (समर्थनात्मक शैली) ।

४. किसीमें किसी दूसरेपर बात ढालकर कहनेकी सत्क होती है (प्रतीकात्मक शैली) ।

नीचे हम सबके साँचे उन्हीं शैलियोंमें दे रहे हैं, जिससे रुजभूनेमें कठिनाई न हो ।

अलङ्कार शैली

अलङ्कार-शैली वह है, जिसमें पद-पदपर सुन्दर, शोभन शब्दावलीसे भरे अलङ्कार वैसे ही सजे होते हैं जैसे रेशमकी सतरङ्गी चादरपर गङ्गा-जमुनी नारोसे बेल बूटे काढ दिए गए हों। शैली वह अभिव्यक्ति-गङ्गा है, जो अपने साथ न जाने कितनी भाव-धाराओंके विचार-जलको अपने अङ्कमें समेटकर अपनी भावधारा अविच्छिन्न बनाती हुई उद्देश्य-सिन्धुतक पहुँच जाती है। शैली वह अलौकिक भल्लिका है जो बिना फनके श्रोताको घायल कर दे, वह मधुबाला है जो बिना मधु पिलाए उन्मत्त बना दे, वह सुधा धारा है जिसे कानसे पीकर मनुष्य अमरत्वको क्षुद्र समझने लगे। कलापूर्ण शैली द्राक्षाके समान मधुर, हिमशिखरकी भौंति समुन्नत, सिन्धुतलके समान गम्भीर, द्वितीयाके चन्द्रमाके समान निष्कलक और माताके समान पवित्र होती है। सुन्दर, अलङ्कृत कला-शैली वह चन्द्र है, जिसे राहुकी छाया स्पर्श नहीं कर सकती। इस अलङ्कृत कला शैलीमें जो पारङ्गत हो जाता है, वह नन्दन-काननके झूलोपर पेग मारता है, अप्सराओंके हाथकी गुँथी मालासे पुलकित होता है और सारे ससारसे अपनी पूजा कराता है।

लाक्षणिक शैली

लाक्षणिक शैलीका बल पाकर भाषा सरस, पुष्ट और समृद्ध होती है। वह वक्ताकी जिह्वापर चढ़कर जब लास्य करने लगती है, तब उसकी भावमयी मुद्राओंकी गतिपर कभी तो श्रोताओंके नेत्र भरने बन उठते हैं, कभी हृदयकी कली खिलकर गुदगुदी उत्पन्न करने लगती है, कभी दन्तावलीकी चन्द्रिका ओठके कपाट खोलकर चाँदनी बिखेर देती है और कभी आँखें ऊपर चढ़कर अद्भुत रसका स्थायी भाव मूर्तिमान कर देती है।

समर्थनात्मक या सूक्तिपूर्ण शैली

समर्थन प्रधान या सूक्तिपूर्ण शैलीमें लेखक अपनी प्रत्येक बातका

दूसरोसे समर्थन कराता चलता है क्योंकि तुलसीदासजीने भरतसे कहलाया है—

करब साधुमत लोकमत, नृप-नय-निगम-निचोरि ।

साधुमत और लोकमतका तो सदा सम्मान होता ही है । अँगरेजीमें कहावत है—‘शैली ही व्यक्ति है ।’ शैलीमें मनुष्य अपना, अपने हृदयका पूरा परिचय दे देता है, अपना परिचय देनेके लिये, अपने मनकी बात स्पष्ट करनेके लिये वह सोच-समझकर मुँह खोलता है, क्योंकि अरबकी लोकोक्ति है—‘अपनी जीम बँधकर रखो, कहीं वह सिर न कटवा ले ।’ यही बात कबीरदासजीने भी दूसरे ढङ्गसे कही है—

जिम्हा मेरी बावरी, कहिगी सरग पतार ।

आपु तो कहि भीतर गई, जूती खात कपार ॥

कहनेका तात्पर्य यह है कि सब जिस बातको ठीक समझें, वही बात ठीक है क्योंकि ‘पञ्चोकी वाणी परमेश्वरकी वाणी होती है ।’ भगवान् श्रीकृष्णने भी भगवद्गीतामें कहा है—

यद्यदाचरति श्रेष्ठस्तत्तदेवेतरो जनः ।

स यथ्यमाण कुरुते लोकस्तदनुवर्त्तते ॥

[श्रेष्ठ व्यक्ति जैसा करते और कहते हैं, वैसा ही दूसरे भी करने-कहने लगते हैं ।]

अर्थ यह है कि ससार जो बात कहे वही सबको माननी पड़ती है । बड़ोकी ओट लेकर आप जो बात कहेंगे वह सुनी ही जायगी ।

प्रतीकात्मक शैली

प्रतीकात्मक शैली कोई प्रतीक लेकर चलती है जैसे कविके वर्णनमें हंसको प्रतीक मानकर उसका इस प्रकार वर्णन करेंगे—

‘हे कवि । तुम्हीं सरस्वतीके हंस हो । नोचेसे ऊपरतक श्वेततासे स्नात, अपने दुग्ध-धवल पक्ष फैलाकर तुम सरस्वतीको असूर्यम्पश्य-लोकोमें घुमा लाते हो, किन्तु तुम्हारी श्वेतता और गौरवतामें कहीं

भी कालिमा छू नहीं जाती। सबसे विचित्र बात तो यह है कि न जाने कितनी बार तुम्हारे आगे पानी मिलाकर दूध रख दिया जाता है, किन्तु न जाने तुमसे क्या शक्ति है कि तुम दूधका दूध और पानीका पानी कर देते हो।

शैलीके गुण

पारचात्य आचार्योंने भव्य शैलीके छह गुण बताए हैं—सरलता, स्पष्टता, स्वच्छता, प्रभावोत्पादकता, शिष्टता तथा लयात्मकता।

भारतीय आचार्योंने यद्यपि इस प्रकारका कोई विवेचन नहीं किया है किन्तु उन्होने प्रसाद, माधुर्य और ओजको ही शैलीका गुण माना है। किन्तु इसके अतिरिक्त उन्होने रीति, शब्द-शक्ति, गुण और दोषकी विवेचनाके साथ रीतिके पोषक, रसके सहायक तथा कुछ स्वतन्त्र गुणोंके रूपमें अलग-अलग ढङ्गसे शैलीकी विवेचना की है।

शैली, रीति और वृत्ति

कुछ लोगोंने रीतिको ही शैली मान लिया है। किन्तु रीति केवल काव्य-रचनाका ढङ्ग है। इसके विपरीत 'शैली वह साधन है जो वाणीकी अभिव्यक्तिमें अभिनव आकर्षण-शक्तिका सञ्चार करे।' वामनने 'पदोकी विशेष रचनाको रीति' (विशिष्टा पद-रचना रीतिः) माना है किन्तु गुणोंके आधारपर की हुई विशेष पद-रचनाकी इस रीतिको शैलीके विशिष्ट और व्यापक रूपसे सर्वथा भिन्न मानना चाहिए। भामहने यद्यपि रीतियो और वृत्तियोका निर्देश नहीं किया किन्तु उन्होने माधुर्य, प्रसाद और ओजकी चर्चा करते हुए कहा कि समासवाले लम्बे लम्बे पदोंके प्रयोगसे रचनाका माधुर्य और प्रसाद गुण नष्ट हो जाता है किन्तु ओज गुणकी सिद्धिके लिये समासकी बहुलता नितान्त आवश्यक है। भामहका यह तर्क निःसार है क्योंकि आजकलकी अनेक समासहीन भाषाओंमें ओजका अभाव नहीं है।

भामहने रीतिमें दस गुण गिनवाए हैं—१. श्लेष (रचनामें ढिलाई देना), २. प्रसाद (सुन्दर ही या पढ़ते ही समझमें आ जाना),

३. समता (आद्यन्त प्रवाह बने रहना), ४. मधुरता (सुनने और समझनेमें मधुर प्रतीत होना), ५. सुकुमारता (कोमल अक्षरोका प्रयोग), ६. अर्थव्यक्ति (बिना किसी स्कावटके अर्थ समझमें आना), ७. उदारता (उक्तिमें गम्भीरता हो, छिछलापन नहीं), ८. कान्ति (सबको प्रसन्न करनेवाली उक्तियोंका विधान), ९. ओज (समाससे भरपूर होना) और १०. समाधि (लक्षणा, व्यञ्जना आदिका सावधानी पूर्वक प्रयोग)।

उद्भटने अनुप्रासका विवरण देते हुए तीन प्रकारकी वृत्तियाँ बताई हैं—१. परुषा : जिसमें श, ष, रेफवाले वर्ण, ह, ङ, झ, और ट वर्णका प्रयोग हो, २. उपनागरिका : जिसमें द्वित्व और ट वर्ण छोड़कर शेष वर्णोंके अक्षरोका पञ्चम वर्णोंसे अधिक संयोग दिखाया जाता हो, ३. ग्राम्या या कोमला : जिसमें परुषा और उपनागरिका वृत्तिवाले वर्णोंको छोड़कर शेष अक्षरोका प्रयोग होता हो, विशेषतः ल, क तथा र की आवृत्ति हो। अनुप्रासकी व्याख्या करते हुए उद्भटने जो मधुरा, परुषा, ललिता और भद्राका निर्देश किया है वह ध्वनि विन्यासके आधारपर ही किया गया है। साहित्यदर्पणकारने 'पदोकी सङ्घटनाको ही रीति' (पदसङ्घटन रीति) माना है और माधुर्य, ओज तथा प्रसाद गुणोंको उसने वैदर्भी, गौडी, पाञ्चाली और लाटी रीतियोंका उपकारक गुण माना है। मम्मट और विश्वनाथने भी सब आचार्योंके मतोंकी सूक्ष्म विवेचना करनेके पश्चात् यह घोषित किया कि माधुर्य, ओज और प्रसाद ये ही तीन मुख्य गुण हैं। उपर्युक्त गुणोंमेंसे कुछ तो इन्हींमें आ जाते हैं और कुछ वास्तवमें गुण न होकर दोषके अभाव हैं। उन्होंने गुणको रसका धर्म माना है और बताया है कि इन गुणोंकी सहायतासे काव्यके आत्मामें उत्कर्ष आ जाता है। उनका मत है कि 'माधुर्य गुणके कारण चित्त कोमल होकर आनन्दमय हो जाता है। अतः उसका प्रयोग शृङ्गार, करुण और शान्त रसोंमें होना चाहिए। ओज गुणसे हृदय दीप्तिमय होकर अत्यन्त विशाल और विस्तृत हो

जाता है। अतः वीर, बीभत्स तथा रौद्र रसोमे ओजका प्रयोग करना चाहिए। जिन पदोको सुनकर सरलता और सुगमतासे अर्थ समझमे आ जाय उनमे प्रसाद गुण समझना चाहिए। उसका प्रयोग सब रसो और रचनाओमे करना चाहिए।' ये लोग भी मानते है कि सभी रचनाओमे यह गुण तो अवश्य ही होना चाहिए कि वह सरल हो और सबकी समझमे आ सके।

शैलीपर विचार करते समय हमे देखना चाहिए कि—

१. जिस समाजके लिये रचना लिखी गई है उसकी समझमे आती है या नहीं।
२. जो प्रभाव लेखक डालना चाहता है वह शैलीसे उत्पन्न होता है या नहीं।
३. उसमे अशिष्टता या फूहड़पन तो नहीं है।
४. विषयके अनुरूप शैली है या नहीं, तथा
५. विषयकी प्रकृतिके अनुकूल शैली है या नहीं।

२

रूप-शैली

सब प्रकारके विषय सब साहित्य-रूपोमें नहीं प्रस्तुत किए जा सकते। कविका विवेक सदा ग्राहककी रुचि, समाजकी आवश्यकता तथा अपनी रुचि और समर्थताको समझकर उसे सङ्केत देता है कि अमुक विषय अमुक रूपमें उपस्थित किया जाय। यदि सहृदय श्रोता अधिक मिलें तो कविता रची जाय, यदि सर्वसाधारण जनताके लिये 'बहु रुचिकर, आकर्षक और हितकर हो तो नाटककी रचना की जाय, यदि विद्वान् विचारक लोगोके योग्य वह विषय हो तो निबन्ध लिखा जाय, यदि सर्वसाधारण पढ़े-लिखे लोगोकी रुचिको तृप्त करनेवाला हो तो उपन्यास या कहानी रची जाय।'

तात्पर्य यह है कि साहित्यके रूपका विवेक करनेमें चार बातें सहायक होती हैं—१. विषयकी गम्भीरता अथवा विषयकी प्रकृति । २. ग्राहकोकी रुचि । ३. स्वतः कविकी रुचि, परिस्थिति और समर्थता । ४. समाजकी रुचि और आकांक्षा ।

पद्य और गद्य

ध्वनि तथा लयकी योजना अन्तरके अनुसार जो भेद हम स्थापित करते हैं उनमेंसे मुख्य वह है जो साहित्यको निम्नलिखित दो भागोंमें बाँटता है—एक पद्य और दूसरा गद्य, जो ध्वनिकी दृष्टिसे ही अलग-अलग रूप हैं ।

साहित्यके तीन वर्ग

साधारण साहित्यिक रूपोंके वर्गोंमें निम्नलिखित रूप आते हैं—

(अ) व्याख्यात्मक, जैसे निबन्ध ।

(आ) कथात्मक, जैसे उपन्यास ।

(ई) नाटकीय, जैसे नाटक या सवाद ।

यह वर्गीकरण इस बातपर अवलम्बित है कि उसमें 'किस प्रकारकी वस्तुओंका उपयोग किया गया है' अर्थात् किसी घटनासे सम्बद्ध किसी कथाका गत्यात्मक (डायनेमिक) रूप है या किसी विचारके विवेचनसे सम्बन्ध रखनेवाला स्थिर (स्टेटिक) रूप है और वाणी तथा सम्बोधनके विविध प्रकारोंका रचनात्मक भेद किस प्रकारका है ।

मौखिक और लिखित साहित्य

साहित्यिक वर्गीकरणका एक और भी भेद है—मौखिक और लिखित साहित्य । यह भेद साहित्यिक कृतियोंके अभिव्यञ्जनकी प्रक्रियाका भेद है, रचनाका नहीं । यह भेद तब बहुत महत्त्वका हो जाता है जब किसी साहित्यिक कृतिका प्रयोग इसलिये किया जाता है कि वह मुख्यसे कहा अथवा पढ़ा जायगा जैसे आल्हा, चारणोंके कवित्त अथवा किसी प्रकारके रूढ महाकाव्य । हमारे यहाँ श्रव्य और दृश्य रूपसे जो काव्यके भेद किए गए थे उनका आधार यही था । श्रव्य काव्यका यह उद्देश्य होता

है कि भावानुसार पाठ करके श्रोताश्रोतक काव्यके उचित रसका सक्रमण कर दिया जाय। इसलिये उसकी रचना सरल, अधिक भावपूर्ण और अधिक मर्मस्पर्शी होती है। उसमें तर्क और चिन्तनका अवसर कम होता है, सवेदनका अधिक। इसके विरुद्ध, जो रचनाएँ वाचनके लिये लिखी जाती हैं, उनमें भाषाकी जटिलतासे भाव भी जटिल हो जाते हैं, क्योंकि उनमें वाचकको इतना अवसर मिलता रहता है कि वह प्रत्येक बातको विचार-विचारकर आगे बढ़े। इसी भेदसे आगे चलकर लोक-साहित्य और कला-साहित्यका भेद भी उत्पन्न हो जाता है किन्तु यह भेद अब अवैज्ञानिक समझा जाने लगा है।

शक्तिका साहित्य

कुछ विद्वानोंने साहित्यको दो प्रकारका बताया है—

१. शक्तिका साहित्य और २. ज्ञानका साहित्य। इसकी व्याख्या करते हुए उन्होंने बतलाया कि 'शक्तिका साहित्य वस्तुतः ज्ञानके साहित्यका उलटा है। ज्ञानका साहित्य हमें कुछ सिखाता है और उसी स्तरपर आगे बढ़ाता चलता है। किन्तु शक्तिका साहित्य गतिशील होता है और वह हमें ऊपर उठाता है। ज्ञानका साहित्य नष्ट हो जाता है और उसके बदले दूसरा आ जाता है किन्तु शक्तिका साहित्य जबतक भाषा रहती है तबतक जीवित रहता है।' इस दृष्टिसे केवल काव्य ही अमर शक्तिका साहित्य है, शेष सब नश्वर ज्ञानका साहित्य है।

गद्य और कविता

सन् १९१३ में एजरा पाउण्डने कहा था कि 'अब वैज्ञानिक सटीकताके साथ गद्य औरपद्य लिखना लगभग असम्भव है, जबतक कि कोई लेखन-कलापर एक पूर्ण ग्रन्थ ही न लिखे और उसमें प्रत्येक शब्दकी वैसी ही व्याख्या न करे जैसे रसायन-शास्त्रके एक-एक शब्दकी की जाती है। इसलिये कवितापर जितने निबन्ध लिखे गए हैं वे केवल नीरस और अशुद्ध ही नहीं बरन् पूर्णतः निरर्थक भी हैं।' यही वान सौ वर्ष पूर्व आर० हेटलेने कही थी। अपने ग्रन्थके तीसरे खण्डमें

कवितापर लिखते हुए उसने कहा कि 'पद्यमे लिखी हुई किसी भी रचनाको लोग रचना कह देते हैं चाहे वह अच्छी हो या बुरी और ऐसे ही लोग कहते हैं जिनका कोई निश्चित सिद्धान्त नहीं होता। इसलिये मेरा उद्देश्य यह है कि मैं कविताकी ठीक-ठीक व्याख्या कर दूँ। वस्तुतः गद्य और पद्यमे जो अन्तर है वह केवल ध्वनिकी रचनाका है और यह अन्तर सदासे है, और रहेगा।' अरस्तूने पद्य और कवितामे अन्तर बताते हुए कहा है कि 'केवल पद्यात्मक होनेसे ही कोई रचना कविता नहीं हो जाती। कविता होनेके लिये उसमे विशेष गुण होने चाहिएँ। यदि हम पद्यमे आगुर्वेदका ग्रन्थ लिखें तो वह काव्य-ग्रन्थ नहीं हो सकता।'।

कविता और गद्यमे जितने अन्तर बताए गए हैं उनमे प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूपसे एक व्यापक तत्त्व है—'गद्य तो साधारण बातचीत है और कविता असाधारण बातचीत।' अतः कविताकी परिभाषा करनेका अर्थ है 'उसकी असाधारणताका विश्लेषण करना। वास्तवमे पद्य या गद्यका अन्तर या कविता और गद्यका ठीक अन्तर योरोपवाले न तो समझा सके न बता सके किन्तु हमारे यहाँ बहुत सुविधाके साथ काव्य-शास्त्रियोने दोनोको काव्यके दो रूप बताकर समझा दिया कि 'काव्य दो प्रकारसे लिखा जा सकता है—गद्यमे और पद्यमें।'।

गद्यरचना

भाषण-शास्त्र या शैली-शास्त्रपर लिखे हुए ग्रन्थोमे चार प्रकारकी गद्य-रचनाओका विवरण दिया गया है—१. व्याख्या, २. तर्क, ३. वर्णन और ४. कथा।

१. जिस गद्यमे परिभाषाएँ, प्रक्रियाएँ और परिणाम हो अर्थात् जो विचारो और सिद्धान्तोका अत्यन्त सरल और आवेगहीन भाषा मे अर्थ स्पष्ट कर दे उसे व्याख्या कहते हैं।

२. जिस गद्यमे किसी एक विषयका पक्ष लेकर उसका समर्थन और

प्रतिपादन इस दृष्टिमें किया जाता हो कि दूसरे उसे मान लें और उसके अनुसार कार्य करने के लिये प्रस्तुत हो उसे तर्क कहते हैं।

३. जिस गद्यमें सब कुछ इन्द्रियानुभवपर आश्रित रहता हो और जो वैसा ही इन्द्रियानुभवशील प्रभाव उत्पन्न करता हो वह वर्णनात्मक कहलाता है।

४. जिस गद्यमें वास्तविक या काल्पनिक घटनाओंको समय और स्थानके क्रमसे सजाकर विस्तारसे कहा जाय, उसे कथा कहते हैं।

यह आवश्यक नहीं है कि एक लेखमें लेखक एक ही प्रकारके गद्य-रूपका प्रयोग करे। कभी कभी वह एक रचनामें चारों रूपोंका प्रयोग कर सकता है और फिर कविता और गद्य दोनोंमें चारों रूप विभिन्न प्रकारसे प्रयुक्त होते हैं। अतः 'ये सब स्वयं रूप नहीं हैं वरन् विभिन्न साहित्यिक रूपोंके तत्त्वों और विषयोत्पत्ति के साधन मात्र हैं।'।

गद्यकी लय

कुछ आचार्योंका मत है कि 'गद्य और पद्यमें कोई अन्तर नहीं होता क्योंकि दोनोंमें लयात्मकता होती है।' भारतीय आचार्योंने इसीलिये गद्यको भी 'वृत्तानुगन्धी' बताया था अर्थात् उसमें भी उन्होंने लयकी उपस्थिति मानी थी। योरोपमें थ्रासूमाखसको यह श्रेय दिया जाता है कि उसने यूनानी गद्यको वृत्तानुगन्धी या लयात्मक बनाया था जो पीछे चलकर कलात्मक गद्यका एक नियमित लक्षण ही बन गया और पीछेके आचार्योंने उसका समर्थन भी किया था।

नौ प्रकारके काव्य-पाक

राजशेखरने काव्यमीमांसामें नौ प्रकारका काव्य-पाक बताया है—
१. आदि और अन्त दोनोंमें अस्वादु हो उसे पिचुमन्द (निम्ब)-पाक कहते हैं। २. जो आदिमें अस्वादु किन्तु परिणाममें मध्यम हो उसे बदर या बेर-पाक कहते हैं। ३. जो आरम्भमें अस्वादु और परिणाममें मधुर हो ऐसे काव्यको मृद्वीका (द्राक्षा या अङ्गूर) पाक कहते

हैं। ४. जो पहले मध्यम श्रेणीका हो और अन्तमे स्वाद-रहित हो उस काव्यको वार्त्ताक (बैगन, -पाक कहते हैं। ५. आदि, अन्त दोनोमे मध्यम श्रेणीके स्वादवाले काव्यको तिनित्डीफ या इमली पाक कहा जाता है। ६. आदिमे मध्यम श्रेणीके और अन्तमे स्वादयुक्त काव्यको सहकार (आम) -पाक कहते हैं। ७. आदिमे स्वादु और अन्तमें अस्वादु काव्यको क्रमुक (सुपारी) पाक कहते हैं। ८. आदिमें उत्तम और अन्तमे मध्यम स्वादवालेको त्रपुष (ककड़ी) -पाक करते हैं तथा ९. आदिमे स्वादु और अन्तमे भी मधुर रहनेवाले काव्यको नारिकेल-पाक कहा जाता है।

गद्य, पद्य और गद्यपद्य

अत्यन्त साधारण रीतिसे काव्य या साहित्यके तीन भेद किए गए हैं—

१. गद्य, २. पद्य और ३. गद्यपद्य। गद्यमे छन्दका प्रयोग नहीं होता। जिस प्रकार हम लोग बातचीत करते हैं उसी प्रकार उसमे भाषाका प्रवाह चलता है। किन्तु पद्य साहित्य छन्दमे बँधा रहता है। गद्यपद्यमे कुछ अंश गद्यके और कुछ पद्यके होते हैं।

गद्यके रूप

गद्यके भी पाँच रूप होते हैं।

२. वाचनीय : जिसके अन्तर्गत नाटक, उपन्यास और कहानी आती हैं। इस कहानीमे भी या तो केवल एक कथा होती है अथवा परम्परित कथा-माला होती है जिसमे एक ही कथामे अनेक कथाएँ गुँथी रहती है, या नीति-कथा होती है जिसमे किसी जीव-जन्तुके आधारपर गढ़ी हुई कथाके द्वारा कोई नैतिक उपदेश देना अभीष्ट होता है, या कोई ऐतिहासिक कहानी होती है, या दृष्टान्त होता है या वर्त्तमान दङ्गकी छोटी कहानियाँ होती हैं, जिनमे सामाजिक, राजनीतिक,

वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक, धार्मिक, जासूसी, या प्रतीकात्मक ढङ्गसे कथाका क्रम चलाया जाता है।

३ श्रव्य : इसके अन्तर्गत पहले तो काव्य ही आते थे किन्तु अब तो पत्र-साहित्य, अभिनन्दन पत्र, सम्मानपत्र, कथा तथा श्रव्य नाटक (रेडियो प्ले) की भी उसमे गणना होती है। श्रव्य कथाएँ या तो उस प्रकारकी होती हैं जैसे नानी या दादीकी कशानियाँ अथवा वे ऐतिहासिक और पौराणिक कथाएँ होती हैं जो व्याख्याता तथा कथा-वाचक लोग अपने प्रवचनो और कथाओमे प्रयुक्त करते हैं।

४. अध्ययनीय : यद्यपि उपन्यास पाठ्य श्रेणीका गद्य है और नाटक दृश्य श्रेणीका किन्तु कुछ लोगोने भाषा-शैलीकी दुरुहतासे ऐसे नाटक और उपन्यास भी लिखे हैं जो विशेष रूपसे अध्ययनीय हो गए हैं। किन्तु विशिष्ट अध्ययनीय गद्यके अन्तर्गत विचारात्मक निबन्ध ही आते हैं।

५ मननीय : जिसके अन्तर्गत साहित्य-समीक्षण और दार्शनिक विवेचन आता है।

पद्यके रूप

पद्यके चार रूप होते हैं—१. दृश्य, २. पाठ्य, ३. श्रव्य, ४. अध्ययनीय।

१ दृश्यके अन्तर्गत नृत्य नाट्य, नाट्यगीत, गीति-नाट्य और मूकाभिनय आते हैं।

२ पाठ्यके अन्तर्गत कथाकाव्य (जैसे आल्हा), भावकाव्य, प्रगीत तथा सब प्रकारके लयात्मक पद्य आते हैं।

३ श्रव्यके अन्तर्गत भावकाव्य, गीतकाव्य, कथात्मक प्रगीत तथा अन्य सब प्रकारकी कविताएँ आती हैं।

४. अध्ययनीयके अन्तर्गत महाकाव्य, गीतकाव्य तथा अन्य सब प्रकारके भावकाव्य आते हैं। यह वर्गीकरण भी प्राचीन ही है यद्यपि इसमे थोड़ेसे नये रूप प्रविष्ट हो गए हैं।

गद्यपद्य

गद्यपद्यके भी चार रूप होते हैं—१. दृश्य, जिसके अन्तर्गत नाटक आता है। २. वाचनीय, जिसके अन्तर्गत नाटक और चम्पू आते हैं। ३. श्रव्य, जिसके अन्तर्गत चम्पू और श्रव्य नाटक (रेडियो प्ले) आते हैं। ४. अध्ययनीय, जिसके अन्तर्गत चम्पू और नाटक आते हैं।

कथात्मक, भावात्मक और विचारात्मक

साहित्यका तात्त्विक विश्लेषण करनेपर प्रतीत होगा कि विश्व-भरका साहित्य तीन प्रकारका है—१. कथात्मक, २. भावात्मक और ३. वचारात्मक।

१. कथात्मकके अन्तर्गत—१. लयात्मक या अतुकान्त छन्दकी कविता, २. पद्यात्मक अर्थात् छन्दानुगामिनी कविता, ३. गद्यात्मक कविता, तथा ४. गद्यपद्यात्मक, ये चार प्रकारकी रचनाएँ आती हैं। पद्यात्मकके अन्तर्गत प्रबन्ध काव्य और प्रगीत आते हैं। प्रबन्ध काव्यके अन्तर्गत नाटकीय गीत, महाकाव्य, गीतिनाट्य, खण्डकाव्य, एकार्थ, मुक्तक तथा अध्यवसान काव्य आते हैं। मुक्तकके अन्तर्गत प्रगीत, गीत, लोकगीत, वर्णन आदि आते हैं।

गद्यात्मकके अन्तर्गत नाटक, वर्णन, उपन्यास, कथा और कहानीका समावेश हाता है। कथा भी दो प्रकारकी होती है—१. आत्मकथा और २. परकथा। आत्मकथाके अन्तर्गत वास्तविक आत्मचरित्र रूपकात्मक आत्मकथा आती है। रूपकात्मक वह है, जिसमे हम किसी वस्तुको व्यक्तिमानकर उसकी ओरसे उसका जीवन-चरित्र वर्णन करते हैं जैसे 'पैसेकी आत्मकथा।' शेष सब प्रकारकी कथाएँ परकथा होती हैं जो प्रत्यक्ष, परश्रुत, कल्पित या इतिहास-पुराणादिसे सम्बद्ध होती हैं।

२. गद्य-पद्यात्मकके अन्तर्गत चम्पू, नाटक, रासक, वर्णन, नौटङ्की, रास और रामलीला आदिका समावेश होता है।

भावात्मक साहित्यके अन्तर्गत दो प्रकारकी रचनाएँ आती हैं—पद्यात्मक और गद्यात्मक। पद्यात्मकके अन्तर्गत वे गीत, प्रगीत, छन्द

या मुक्तक रचनाएँ आती हैं जो अनायास किसी वस्तु या भावके गोचर या मानस प्रत्यक्षीकरणपर स्वयं फूट उठती हैं। गद्यात्मकके अन्तर्गत भावपूर्ण गद्यगीत और भावात्मक निबन्ध आते हैं, जिनमें हम किसी वस्तु, व्यक्ति या विषयके प्रति आकृष्ट होकर भावपूर्ण एकात्मताके साथ तन्मय होकर भावाभिव्यञ्जन करते हैं।

३. विचारात्मक साहित्यके अन्तर्गत वे सब रचनाएँ आती हैं जिनमें हम किसी विषयपर तर्क-वितर्क करके अर्थात् बुद्धिके योगसे विचार करते हैं। सब प्रकारके विचारात्मक तथा समीक्षात्मक निबन्ध इसी श्रेणीमें आते हैं।

विश्लेषणात्मक वर्गीकरण

साहित्यका वर्गीकरण उसके विश्लेषणात्मक स्वरूपके आधारपर भी किया जा सकता है। इस दृष्टिसे साहित्य चार प्रकारका होता है—

१. प्रेरणात्मक, २. विचारात्मक, ३. आत्माभिव्यञ्जनात्मक, तथा ४. लक्ष्यप्रधान।

१. प्रेरणात्मक साहित्य वह है जिसमें मनुष्य किसी लौकिक प्रेरणा—अर्थात् धन, यश, पद तथा अन्य किसी लौकिक फलसे प्रेरित होकर लिखता है।

प्रेरणात्मक साहित्य वह भी होता है जो सात्त्विक प्रेरणासे उद्भूत होता है, जैसे सौन्दर्यसे, वह चाहे प्रकृतिका हो, व्यक्तिका हो या भावका हो। कभी किसीके उदात्त चरित या असाधारण गुणसे भी प्रेरणा मिलती है। ईश्वर अथवा अपने किसी इष्ट देवता या महापुरुषके प्रति रचे हुए साहित्यरूप इसी श्रेणीमें आते हैं।

सात्त्विक प्रेरणा किसी घटनासे भी होती है जैसे—दुःख, शोक, क्रोध आदि उत्पन्न होनेसे। कभी कुछ अद्भुत वस्तु देखकर भी यह प्रेरणा प्राप्त होती है कि इसे कान्यरूप दिया जाय। इस प्रकारका साहित्य प्रेरणात्मक होता है।


२. विचार-प्रेरित साहित्य वह है जो मनुष्यके अपने चिन्तन, अध्ययन और मननके परिणाम-स्वरूप उत्पन्न होता है। यह वस्तुगत भी हो सकता है और कल्पनासे उद्भूत भी। वह सम्पूर्ण साहित्य जिसमें लेखकोके विचारोंका प्रस्फुटन हुआ है, सब इसी श्रेणीके अन्तर्गत आता है।

३. आत्माभिव्यञ्जनात्मक साहित्य वह सब है जिसमें मनुष्य अपने अनुभव और भाव व्यक्त करता है। नाटक, कहानी, उपन्यास, कविता आदि सब इसीके अन्तर्गत आते हैं।

४. ससारका कुछ साहित्य लक्ष्यप्रधान भी होता है अर्थात् वह किसी विशिष्ट देवता, इष्ट, प्रिय अथवा किसी विशेष व्यक्तिको लक्ष्य करके अथवा ससारको ही लक्ष्य करके अथवा किसी विशिष्ट समाजको ही लक्ष्य करके रचा जाता है। यह लक्ष्य प्रधान साहित्य पाँच प्रकारका होता है—

१. उपदेशात्मक (डाइडेक्टिक), २. व्यंग्यात्मक (सैटायरिकल), ३. विनोदात्मक, (ह्यूमरस) ४ मननीय या दार्शनिक (फिलौसौ-फिकल), ५. कलात्मक या वाक्कौशलयुक्त (वितफुल)।

गम्भीर और मृदुल साहित्य

इधर कुछ लोगोंने साहित्यमें एक और भी वर्गीकरण चलाया है। वे कहते हैं कि 'जिस साहित्यके अध्ययन करनेमें बुद्धिका योग देना पड़े, एकाग्रता अपेक्षित हो, विचार करना पड़े, वह सब गम्भीर साहित्य (सीरियस लिटरेचर) है और जिस साहित्यको हम बाँचते हुए उसका अर्थ समझते और उसका आनन्द लेते चले जायँ वह मृदुल साहित्य (लाइट लिटरेचर है)।' 

उपसंहार

वर्गीकरणके इतने प्रकार होते हुए भी साहित्य-रूपके निम्नलिखित प्रकार ही मुख्यतः मिलते हैं—

१ **वर्णन** (व्यक्ति, स्थान, वस्तु, दृश्य और अवसरका) : ये सब वर्णन भी दो प्रकारसे किए जाते हैं—सूक्ष्म और स्थूल। सूक्ष्म वर्णनमें वर्णनीय वस्तु या दृश्यके सम्बन्धमें आनेवाली प्रत्येक छोटीसे छोटी बात या लक्षणका विवरण आ जाना चाहिए। किन्तु स्थूलके अन्तर्गत केवल उतना ही अंश अपेक्षित होता है जितना उस दृश्यके वर्णनसे सम्बद्ध हो और कथा अथवा प्रसंगके लिए सगत हो।

२ **इतिवृत्त या कथन** : इतिवृत्त भी तीन प्रकारके होते हैं—क. कथाके रूपमें, ख. बच्चोंको समझाई देनेवाली कहानीके रूपमें, ग. हुंकारीके साथ कही जानेवाली नानी-दादीकी कहानीके रूपमें।

३ **वर्णन और कथन (इतिवृत्त) मिश्रित** : कुछ ऐसे भी कथानक होते हैं जिनमें इतिवृत्तात्मकता तो होती ही है किंतु साथ ही बीच-बीचमें आए हुए व्यक्तियों, वस्तुओं, अवसरों, दृश्यों और स्थानोंका सूक्ष्म या स्थूल वर्णन भी होता है।

४. **कविता** : साधारण कविता चार श्रेणियोंमें बाँटी जा सकती है। क. **मुक्तक** जिनमें कोई एक घटना, विवरण, चित्र या भाव एक छन्द या एक बन्धमें वर्णन कर दिया जाय। ख. **प्रगीत** . वे छोटे भावात्मक कविता रूप होते हैं जिनमें तीन या चार दृश्यअंकित कर दिए जा सकें। किन्तु प्रगीतका मुख्य उद्देश्य प्रकृतिसे प्रेरणा पाकर किसी मानव-भावकी अभिव्यजना भी होनी चाहिए। ग. **उक्तिबन्ध** : केवल उक्ति-कौशलसे पूर्ण इस प्रकार कुछ चरणोंका कथन किया जाय जिसका सम्बन्ध कविके सात्विक भावसे न हो। वह केवल उक्ति कौशलसे पूर्ण हो, जैसे प्रायः उर्दूकी गजलें होती हैं। घ. **वर्णनात्मक कविता** : जिसमें किसी दृश्य, वस्तु या व्यक्तिका पद्यमय वर्णन होता है। कविताके प्रकारोंमें यह सबसे दरिद्र प्रकार है।

इनमें सर्वश्रेष्ठ मुक्तक है, जिनमें मनुष्यके हृदयकी अनुभूत भावना व्यक्त की जाती हो, सात्विक हो, पाठक या श्रोताके हृदयको भावित करनेवाली हो और केवल वस्तुओंकी सूची मात्र न हो।

५. गीत : बहुत-सी पद्य रचनाएँ किसी विशेष अवसरपर राग और तालके साथ गानेके लिए रची जाती हैं । उनका उद्देश्य किसी परिस्थितिका अंकन, किसी अपने प्रिय या इष्टके रूप, गुण, लीला तथा तत्सम्बन्धी विषयोका गायन या उसके प्रति अपने हृदयका भाव व्यक्त करना होता है । मीरा, सूर, और तुलसीके गीत इसी श्रेणीके हैं । किन्तु इसके अतिरिक्त वे लोकगीत भी गीतकी श्रेणीमें आते हैं जिनमें साधारण मानव-जीवनकी भावात्मक अभिव्यक्ति होती है, किसी प्राचीन महापुरुष या प्रिय पुरुषका चरित्र गाया जाता है अथवा किसी प्रसिद्ध घटनाका अंकन करके मनोविनोद किया जाता है ।

६. पद्यप्रबन्ध . जिसमें किसी महापुरुष या किसी घटनाका आद्यन्त वर्णन हो अथवा किसी विशेष कुल, युग, देश अथवा व्यक्तिका पूरा या अधूरा वर्णन किया जाय । इसमेंसे जिसमें 'पूरा' वर्णन किया जाता है वह महाकाव्य कहलाता है और जिसमें अधूरा या खंड वर्णन होता है उसे खंडकाव्य कहते हैं । जिन काव्योंमें किसी साधारण ऐतिहासिक या मौलिक कथाको आधार बनाकर कोई दार्शनिक तत्त्व निरूपित किया जाता है उन्हें भाव-रूपक कहते हैं, जैसे—कामायनी या पद्मावत । कभी-कभी कुछ कवि ऐसी भी रचनाएँ करते हैं जो प्रकृतिमें मुक्तक होती हैं किन्तु यदि उन मुक्तक रचनाओंको एक क्रममें रख दिया जाय तो पूरी कथा भी बन जाती है । ऐसी रचनाओंको कथात्मक मुक्तक' अथवा मुक्तकात्मक प्रबन्ध कहते हैं जैसे रत्नाकरका 'उद्धव शतक या तुलसीदासका 'बरवै रामायण' ।

७. गद्यप्रबन्ध जिस प्रकार पद्यमें काव्यात्मक कथा लिखी जाती है उसी प्रकार काव्यात्मक गद्यमें भी पूरा महाकाव्य लिखा जा सकता है । यद्यपि इस प्रकारका प्रयास हिन्दीमें हुआ नहीं है किन्तु इसकी सम्भावनाएँ अवश्य हैं । इसके अतिरिक्त उपन्यास, व्यंग्याख्यान, युगचित्र, कहानी, आख्यायिका, चुटकुले, उपदेशात्मक कथाएँ सभी

गद्यात्मक प्रबन्ध काव्यके अन्तर्गत आ सकते हैं यदि उनमें केवल कथामात्रकी प्रवृत्तिके बदले काव्य-संयोजनकी भी प्रवृत्ति हो।

८ पत्र इस श्रेणीके अन्तर्गत वे ही पत्र आ सकते हैं जिनमें काव्य सौष्ठव भी हो।

९ समीक्षा : किसी लेख, पुस्तक, समाज, रीति, नीति, विचार, सिद्धान्त या रचनाकी आलोचनाएँ सब समीक्षाके भीतर आ जाती हैं।

१० दिनचर्या : नित्यकी दिनचर्या लिखनेके रूपमें भी गद्य या पद्यकाव्यकी रचना की जा सकती है। गद्यकाव्य तो इस रूपमें बहुत मिलता है किन्तु पद्यका लगभग अभाव है।

११. यात्रा : यह दोनों प्रकारकी हो सकती है, वास्तविक भी और काल्पनिक भी।

१२ निमन्त्रण पत्र।

१३ आवेदन पत्र।

१४ सूचना : जो प्रायः समाचारपत्रोंमें भेजी जाती है।

१५ अभिनन्दन : जिसके अन्तर्गत स्वागत-पत्र, विदा-पत्र, सम्मान-पत्र, अभिनन्दन-पत्र, कृतज्ञता-पत्र और स्नेह-पत्र सब सम्मिलित हैं।

१६ अभ्यर्थना।

१७ समाचार।

१८ विज्ञापन।

१९. निबन्ध : ये निबन्ध समीक्षात्मक, विचारात्मक, विवेचनात्मक, तर्कपूर्ण, अध्ययनात्मक, गवेषणात्मक और भावात्मक (आवेगात्मक) सब प्रकारके हो सकते हैं।

२०. संवाद : ये संवाद दो, तीन या चार व्यक्तियोंके बीच वार्तालापमें होते हैं।

२१ स्वगत-कथन ।

२२. नाटक : इसके अन्तर्गत एकाकी, अनेकाकी, नृत्यनाट्य, श्रव्य नाट्य (रेडियो फीचर) आदि नाटकके सभी प्रकार आ जाते हैं ।

२३ गद्यकाव्य . इसके अन्तर्गत ईश्वर या किसी इष्ट व्यक्ति या वस्तुको सम्बोधन करके रागात्मक और भावात्मक निवेदन किया जाता है ।

२४ भूमिका या प्रस्तावना ।

२५. सन्निर्देश ।

२६ लेख-संपादन ।

२७ व्याख्या ।

२८ टीका ।

२९ आत्मकथा : यह वास्तविक और काल्पनिक दोनों प्रकारकी होती है ।

३०. परिचय : इसके अन्तर्गत व्यक्ति, वस्तु, विषय या ग्रन्थ सबका परिचय आ सकता है, यहाँतक कि एक नगर, राष्ट्र या जातिका भी परिचय दिया जा सकता है ।

३१. जीवन-चरित ।

३२. रेखाचित्र ।

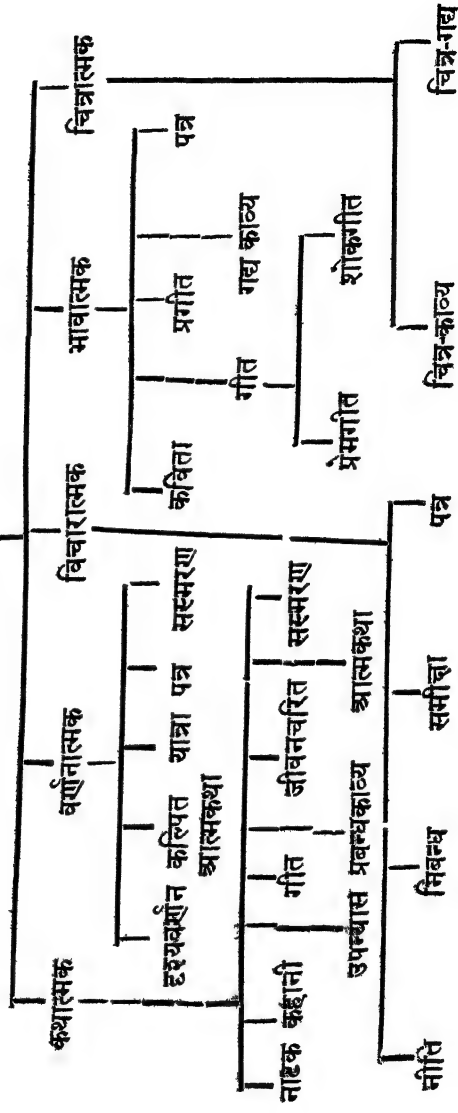
३३ श्रव्य-व्याख्या (रेडियो कमेन्ट्री)

३४ भविष्यवाणी ।

३५. नाटकीय आत्म परिचय (ड्रैमैटिक मोनोलोग) । इसमें किसी कथाके पात्र स्वगत भाषण द्वारा अलग-अलग स्वतः गद्य या पद्यमे अपना मनोविश्लेषण और चित्रण करते हुए अंकित किए जाते हैं ।

३६. प्रवचन ।

साहित्य



३

भाव-शैली

कभी-कभी लेखक केवल लिखना ही नहीं चाहता वरन् वह उसे विशिष्ट भावके अनुसार लिखना चाहता है अर्थात् वह स्वयं अपनी प्रकृतिके अनुसार अपने पाठकके हृदयको भी उस विशेष भाव या प्रभावमें डाल लेना चाहता है। यदि वह पाठकका मनोविनोद करना चाहता है तो वह विनोदात्मक शैलीका प्रयोग करता है। यदि वह सामाजिक या व्यक्तिगत व्यंग्य करना चाहता है तो वह व्यंग्यात्मक शैलीका प्रयोग करता है। यदि वह समझता है कि जिस विषयका मैं प्रतिपादन कर रहा हूँ वह कुछ विशिष्ट लोगोकी चिन्तन शक्तिको उत्तेजित और समृद्ध करनेके लिये है तो वह दार्शनिक शैलीका प्रयोग करता है। यदि वह समझता है कि किसी विषयके सम्बन्धमें जो मेरे विचार हैं उससे विरोधी विचार मेरे पाठकोके मनमें होंगे और मेरे पाठक निश्चय ही विपथगामी हो रहे हैं तो वह तर्क-प्रधान शैलीका आश्रय लेता है। यदि वह समझता है कि हमारे पाठक या श्रोता दुर्बल हृदयके हैं, अधिक विवेकशील नहीं हैं और उनकी किसी भावात्मक दुर्बलताका प्रयोग करके उन्हें अपने वशमें किया जा सकता है तब वह आवेगात्मक शैलीका प्रयोग करता है। ऐसी सब शैलियाँ भाव-शैलियाँ कहलाती हैं जो लेखककी प्रकृतिका भी परिचय देती हैं और साथ-साथ पाठककी भाव-भूमिको स्पर्श करनेकी रीतिका भी। इनमेंसे मुख्य भाव-शैलियाँ ये हैं।

१. विनोदात्मक : जिसका लक्ष्य हास्य और विनोदकी परिस्थितियों उत्पन्न करते हुए विषयका विवेचन करना होता है।

२. आत्मचिन्तन शैली : जिसमें मनुष्य अपने किसी व्यवहार, चरित्र या योजनाके सम्बन्धमें विचार करता है।

३. **आत्म विश्लेषण** : जिसमें मनुष्य स्वयं अपने चरित्रके विभिन्न पक्षोंका सचेतन विश्लेषण करके स्वयं आत्म-परीक्षण करता है।

४. **विचारात्मक** : जिसमें मनुष्य गभीर चिन्तनके द्वारा किसी उद्दिष्ट विषयपर उद्घापोहके साथ विचार करता है।

५. **प्रमाणबहुला** : जिसमें कोई व्यक्ति अपने उद्दिष्ट भाव या विचारके समर्थनके लिये दूसरे विद्वानोंके प्रमाण उपस्थित करता है।

६ **व्यग्यात्मक** . जिसमें लेखक किसी व्यक्ति, समाज, वर्ग या व्यवस्थाके दोष ढूँढकर उसकी खिल्ली उड़ानेका प्रयास करता है।

७ **व्यास शैली** : जिनमें लेखकका लक्ष्य यह होता है कि वह किसी विशेष भाव या पद या विचारकी विस्तारसे व्याख्या करे और उसके सब पक्षोंको सप्रमाण, सयुक्ति, तर्कसंगत, मधुर तथा प्रभावोत्पादक ढंगसे समझानेका प्रयत्न करे।

८. **आवेगात्मक** : जिनमें लेखक आरोह-अवरोहके साथ बीच-बीचमें आलंकारिक प्रनावलीका प्रयोग करके अपने विषयको इस प्रकार उपस्थित करे कि श्रोता या पाठक तत्काल उत्तेजित हो जाय।

९. **भावात्मक** : जिसमें लेखकका लक्ष्य यह होता है कि वह किसी सम्बन्ध व्यक्त या वस्तुके प्रति एक विशेष राग या विरागके साथ उसे सम्बोधित करता हुआ उसका विवेचन करता चले।

१०. **उपालम्भ-आत्मक** : जिसके अन्तर्गत वे सभी विवरण आते हैं जिनमें लेखक उपालम्भके द्वारा अपना पक्ष उपस्थित करता है। के उपालम्भ कभी तो स्नेहपूर्ण होते हैं और कभी रोषपूर्ण।

११. **सौमहर्षण शैली** : प्रायः अति सादृशके भयानक, रोमांचकारी विवरण या कथाएँ सब इसी शैलीमें लिखी जाती हैं।

१२ **क्रमिक उत्तेजन शैली** : कुछ ऐसी रचनाएँ होती हैं जिनमें लेखकका लक्ष्य सहसा पाठकको उत्तेजित और उद्विग्न न करके धीरे-धीरे उत्तेजित करना होता है।

अष्टम खंड

रचना-कौशल

किसी कलात्मक कृतिके प्रस्तुत करनेके विशिष्ट ढङ्गको कौशल कहते हैं अर्थात् उस कृतिके रूप-निर्माण और ढलन आदिकी विशिष्ट योजनाको कौशल (टेकनीक) कहते हैं। कुछ लोगोका मत है कि 'साधारण अभिव्यक्तिका ढङ्ग कुछ और होता है और कौशल एक भिन्न वस्तु होती है।'

'किसी भी कला-कृतिमें विशेष सौन्दर्य उत्पन्न करनेका जो बौद्धिक नियोजन किया जाता है उसीको कौशल कहते हैं', अर्थात् वे सब साधन, प्रयोग तथा संयोजन मिलकर कौशल कहलाते हैं जिनके कारण वह कृति 'इस विशिष्टताके साथ सुन्दर प्रतीत होने लगे कि साधारण मनुष्य भी उसकी ओर सइसा प्रवृत्त हो जाय।'

प्रस्तुतीकरण कौशल

सम्पूर्ण साहित्यको उसकी अन्तःप्रकृतिके अनुसार हम पाँच भागोंमें विभक्त कर सकते हैं—कथात्मक, वर्णनात्मक, विचारात्मक, भावात्मक, और कलात्मक या चित्रात्मक। इन पाँचोंके लिए मुख्यतः पाँच प्रकारके कौशलको प्रयोग किया गया है।

कथाकी अभिव्यक्ति करनेवाले व्यक्तिके रूपमें अर्थात् कथा उत्तम पुरुषमें, मध्यम पुरुषमें या प्रथम पुरुषमें प्रस्तुत की जा सकती है। इन तीनोंको क्रमशः १. व्यक्तिगत अभिव्यक्ति (पर्सनल नैरेशन), २. संवादात्मक अभिव्यक्ति (कन्वर्सेशनल नैरेशन) और ३. 'एक या राजा अभिव्यक्ति' ('वन्स देअर वाज ए किङ्ग' नैरेशन) कहते हैं। इन्हींको क्रमशः १. सम्प्रेक्षक वृत्ति (ऑब्जर्वर्स मोड या स्टोरी-टैलर्स

मोड), २. स्वयं-भागी वृत्ति (पार्टेकर्स मोड) तथा ३. वक्तृवृत्ति (एक्स्प्रेस मोड) कह सकते हैं।

इन तीनों शैलियों में रामायण की कथा कहे तो सत्तेप में यों कहेंगे—

१. मैं उन दिनों अयोध्या में रहता था। उस समय राजा दशरथजीने यज्ञ करके चार पुत्र प्राप्त किए, पर उनकी छोटी रानी कैकेयी ने राम के राज्याभिषेक के समय बड़ा अड़झा डाला। हम सब अयोध्यावासी मिलकर राजद्वार तक पहुँचे। हमने देखा कि वनवासी-वेष धारण किए हुए राम, सीता और लक्ष्मण सिंहद्वार से निकल रहे हैं। यह देखते ही सबकी आँखें छलछला आईं, मुँह से शब्द नहीं निकला और सब कैकेयी को कोसते हुए और उस वनपथ को अपने आँसुओं से भिगोते हुए मूक भेड़ों की भाँति राम के रथ के पीछे-पीछे दौड़ चले।

२. 'तुम जानते हो राम को? जिस दशरथ ने उस राम के लिये पुत्रेष्टि-यज्ञ किया, उसीने प्रमदा के वश में होकर उन्हें वनवास दे दिया। आज वे चले जा रहे हैं वन को, और उनके साथ जा रहे हैं लक्ष्मण और सीता भी, जिसने भूलकर भी कभी पृथ्वी पर पैर नहीं रक्खा। इससे बड़ा और क्या अन्याय हो सकता है। अब कौन ऐसी अयोध्या में रहेगा?'

इसी कौशल में कुछ लोगोंने एक नया प्रयोग प्रारम्भ किया है, जिसमें वे कथा के किसी पात्र को ही अपने सामने खड़ा हुआ एक पात्र मानकर उसे सम्बोधित करके कहते हैं। मान लीजिए, कैकेयी ही सामने खड़ी है उसे सम्बोधित करके सम्पूर्ण रामायण की कथा इस शैली में कही जाय तो यों होगी—

'तुम्हीं महाराज दशरथ की सबसे छोटी रानी कैकेयी हो? जिस समय पुत्रेष्टि-यज्ञ हुआ था उस समय तो तुमने बड़ी उदारता से अपने भाग के चरु में से आधा निकालकर सुमित्रा को दे दिया था। तुम्हीं राम को अपना सगा पुत्र समझती रही न? राम के विवाह पर तुम्हीं ने अपने समस्त आभूषण उल्लास में आकर बाँट दिए थे न? और आज तुम्हीं ने उसी राम के लिये चौदह वर्ष का वनवास माँगा है? तुम्हारा हृदय दे

टूक नहीं हो गया ? तुम्हारी जिह्वा कटकर गिर नहीं गई ? घूर कर क्या देख रही हो ? जिन आँखोंसे आज तुम अग्निकी ज्वाला फेंक रही हो उन्हींसे एक दिन पश्चात्तापकी ऐसी धारा निकलेगी कि तुम्हारा सम्पूर्ण महत्त्व उसीमे डूब मरेगा और संसारकी काली कृतियोंमें तुम्हारी भी गणना होगी ।’

जो लोग इस प्रकारके कौशलका अनुमोदन और समर्थन कर रहे हैं, उनका तर्क है कि ‘प्रथम पुरुषमें जब कोई कथा कहता है तब वह अपनी दृष्टिसे कहता है, किन्तु जिनके सम्बन्धमे कहता है और जिन्हे सुनानेके लिये कथा कहता है, उनकी मानसिक तथा आङ्गिक प्रतिक्रियाओका कोई परिचय नहीं देता ।’ किन्तु उपर्युक्त कौशलसे कथा प्रस्तुत करनेमे कथामे वर्णित पात्रोंकी प्रतिक्रिया भी दिखाई जा सकती है और श्रातापर जो प्रभाव पड़े उसकी प्रतिक्रिया भी स्पष्ट हो जाती है अर्थात् इसमे कथा कहनेवाले, कथा सुननेवाले और कथाके पात्र तीनोंका मानसिक अभिव्यञ्जन हो सकता है ।

३. ‘एक था राजा-कौशल’ वही है जिसमें प्रायः कथाएँ लिखी जाती रही हैं अर्थात् जिनमे कथा कहनेवाला द्रष्टा होकर संवाददाताके समान सब समाचार कहता है और उसपर बीच-बीचमे अपनी वृत्तिके अनुसार अपनी मानसिक प्रतिक्रियाका पुट देता चलता है । संसारके सब प्रबन्ध-काव्यों, उपन्यासों और कहानियोंमे अष्टानवे प्रतिशत रचनाएँ इसी शैलीमे हैं ।

अन्य रीतियाँ

कथा प्रस्तुत करनेके ऊपर जो तीन भेद बताए गए हैं, उनके अतिरिक्त और भी कौशल चले हैं जैसे पत्र, संवाद, आत्मकथा, दैनन्दिनी (डायरी), विवरण, समाचार, व्याख्यान, सम्मरणके रूपमे अथवा कथाके किसी पात्र-द्वारा ही कथा-वर्णन करा देना । आप चाहे तो होमरके प्रसिद्ध काव्य ‘इलियाद’की कथाके नायक अदूसियसके

लिये एक अभिनन्दन पत्र लिखकर उसीमे अत्यन्त भावकता-पूर्ण शैलीमे पूर्ण कथा कह सकते हैं। इसी प्रकार कुछ लोगोने शास्त्रार्थ, रूपक या अध्यवसायन (एलेगरी), सम्बोधन, मूर्तिकरण, आवाहन, उपालम्भ, उन्मत्त-प्रलाप तथा स्वप्नमे देखी हुई घटनाके रूपमे भी कथाएँ प्रस्तुत की हैं।

जिन रचनाओमे कथाका संयोजन होता है उनमे आठ प्रकारसे कौशलका नियोजन किया जाता है—१. शीर्षक कौशल, २. इतिवृत्त-पुरुष कौशल, ३. रूप-कौशल, ४. कथा-कौशल; ५. पात्र योजना-कौशल; ६. देश-काल योजना-कौशल, ७. लक्ष्य-कौशल, ८. वर्णन-कौशल। इनमे वास्तविक कौशल कथा-कौशल या सविधान कौशल (प्लॉट टेक्नीक) ही है।

शीर्षक कौशल

रचनाका शीर्षक या नामकरण इतना विचित्र, आकर्षक तथा अद्भुत रखना चाहिए कि वह तत्काल पाठकका हृदय आकृष्ट कर ले। यह नामकरण कभी तो कथाकी मुख्य घटना या व्यापारके अनुसार किया जाता है, जैसे—

वेणी-सहार, सुभद्रा-हरण, उरुभग आदि।

कभी-कभी नामकरणमे पात्र और विशेष घटना दोनोका संयोग होता है, जैसे—

अभिज्ञान शाकुन्तल, स्वप्न वासवदत्त ।।

कभी-कभी किसी विशेष जाति या वर्गकी कथाके अनुसार उस जाति और वृत्तिके नामसे नामकरण होता है, जैसे—

नाईकी करतूत, वेनिसका व्यापारी।

अधिकांश लेखक अपनी रचनाओके लक्ष्य या परिणामके अनुसार नामकरण करते हैं, जैसे—

अग्रयश्चित्त, बलिदान, परित्याग, आत्मोत्सर्ग।

कभी-कभी कुछ वस्तुएँ या स्थान ही रचनाके नामकरणके लिए उपयुक्त समझे जाते हैं, जैसे—

हीरेका हार, काशीका कुम्हार, साकेत, मृच्छकटिक ।

किन्तु नामकरणके इन सब प्रकारोके अतिरिक्त लाक्षणिक नाम रखनेकी भी अत्यन्त सुन्दर प्रणाली चल पड़ी है, जैसे—

अगदका पैर, अर्थ-पिशाच, राक्षसका मन्दिर, देवता, प्यारके आँसू, विश्वासकी राख, सतीका शाप, आगकी चिनगारी, हृदय-मन्थन, जीवित समाधि, स्वर्गमे नरक, नरककी आग, उजड़ा स्वर्ग आदि ।

कुछ योरोपीय और अमरीकी लेखक वाक्यो या वाक्याशोमे अपनी रचनाका नामकरण करते हैं, जैसे—

वायुके साथ उड़ गया (गौन विद द विड), आया प्रियतम, मैं तुम्हारा हूँ, घटा छा गई, चलो दिल्ली, काश्मीर हमारा है, दुर्ग टूट गया, बोलो सखी बोलो, जब तारे भी रोये थे, धरती काँप उठी आदि ।

ऐसे नामकरण स्नेहाविष्ट, भयानक, अद्भुत तथा रोमाचकारी घटनाओके लिये अधिक उपयुक्त होते हैं । अतः नामकरण कौशल ही सर्वप्रथम अपनी व्यञ्जनासे पाठकका हृदय आकृष्ट कर लेता है ।

इतिवृत्त पुरुष कौशल

साधारणतः लोग तृतीय पुरुष या अन्य पुरुषमें ही रचना करते हैं और घटनाओका इस प्रकार वर्णन करते हैं मानो स्वयं द्रष्टा हों । ऐसी रचना इस प्रकार प्रारम्भ होती है—

एक था राजा • • • ।

दूसरे पुरुषका पुरुष रूप कौशल वह होता है जिनमे अपनेको उस कथाका पात्र बनाकर कथा कही जाती है । यह प्रथम पुरुष कौशल कहलाता है । ऐसी कथाएँ 'मैं' के आधारपर चलती हैं ।

मैं अपने घरमे सोया ही पड़ा था कि इतनेमे देखा कोई एक चिट्ठी ढाल गया । मैं उठा • • • • • ।

तीसरे मध्यम पुरुष कौशलमे यह मानकर चलना होता है कि आप कथाके किसी पात्रको सामने देख रहे हैं और उसे सम्बोधित करके पूरी कथा कहते चले जा रहे हैं। इस कौशलमे बड़ी बुद्धि लगानी पड़ती है और इसका प्रयोग भी बहुत कम लोगोने किया है। मान लीजिए आप कैकेयीको सम्बोधित करके रामायणकी कथा कह रहे हैं तो यो प्रारम्भ करेंगे—

अच्छा आप ही कैकेयी हैं ? आप ही महाराज दशरथकी वह मुहलगी प्रियतमा है जिन्होने उस कुबड़ी मन्थराके कहनेसे श्रीरामचन्द्रजी जैसे योग्य, लोकप्रिय और साधुको वनवास दिलाया ? पर मैं पूछता हूँ इस सबसे आपके हाथ क्या लगा ? न तो आपके पुत्र भरतने ही राजगद्दी ली और न आपको ही सुख मिल पाया। क्यों आप सकुचा क्यों रही हैं ? सम्भवतः आपके मनमे आत्मग्लानि होगी ? पर अब आत्मग्लानि दिखानेसे होता क्या है ? • • • ।

रूप कौशल

उपर बताया जा चुका है कि जितने रचना-रूप दिए गए हैं उन सब रूप-शैलियोमे भी रचनाएँ की जा सकती हैं अर्थात् किसी भी प्रबन्धको इतिवृत्त और वर्णनके अतिरिक्त गद्यात्मक प्रबन्ध, उपन्यास या कहानीके रूपमे लिखते हुए उसे पत्र, सवाद, आत्मकथा, परिचय, जीवनचरित, रेखाचित्र, श्रव्य-विवरण आदि अनेको रूपोमे प्रस्तुत कर सकते हैं। यह भी वास्तवमे कथा-कौशलका ही एक रूप है।

कथा-कौशल

किसी भी रचनाका वास्तविक कौशल उसकी कथावस्तुके निर्वाहमे अर्थात् इस योजनामे है कि कथाकार अपनी कथावस्तुको किस प्रकारसे प्रस्तुत करता है। साधारणतः लोग क्रमिक वर्णनके अनुसार ही प्रबन्ध रचना करते हैं, जिसे क्रमिक प्रवाह-वस्तु (रनिङ्ग प्लौट) कहते हैं। किन्तु विशिष्ट कौशलसे रचनेवाले लोग क्रमिक प्रवाहकी चिन्ता नहीं

करते। इनमेंसे कुछ लोग तो बीचमें सहसा कथा तोड़कर कथा-भागका-दूसरा अंश प्रारम्भ करके कुतूहल बनाए चलते हैं। इस प्रकारकी कथा-वस्तुको बाधित संविधानक (बाई प्लौट) कहते हैं। कुछ लोग किसी कथाको बीचमें प्रारम्भ करके फिर उससे पूर्वकी कथाको कहीं बीचमें प्रसङ्ग लाकर जोड़ देते हैं। इसे पूर्वाभास कौशल (फ्लैश-बैक टेकनीक) कहते हैं। कुछ लोग घटनाओंको आगे-पीछे करके उन्हें ऐसा गूँथ देते हैं कि आरम्भमें तो उनका क्रम ठीक नहीं प्रतीत होता किन्तु अन्तमें चलकर सहसा कथाका उद्घाटन होने लगता है। इसे प्रतिबद्ध-वस्तु-कौशल (इन्टरलौकिंग टेकनीक) कहते हैं। कोई-कोई लेखक अपना कथानक उलटा चलाते हैं अर्थात् अन्तसे आरम्भ करके आरम्भमें अन्त करते हैं। इसे प्रतिलोम कथा कौशल (रिवर्स प्लौट टेकनीक) कहते हैं। कुछ लोग इस प्रकार अपनी कथा चलाते हैं कि उसमें अन्ततक कुतूहल बना रहता है और परिणाम जाननेके लिए तीव्र उत्कण्ठा बनी रहती है। ऐसी कथाओंमें क्षण-क्षणपर यह आशा बनी रहती है कि बस अब परिणाम आने ही वाला है किन्तु फिर बीचमें सहसा ऐसी बाधा उठ खड़ी होती है कि परिणाम दूर हो जाता है। इस प्रकारकी कथा वस्तुमें विलम्बित कुतूहल-कौशल (सस्टेड सस्पेन्स टेकनीक) होता है, जैसे महाकवि कालिदासके अभिज्ञान शाकुन्तलमें। कुछ कथाकार बीच-बीचमें किन्हीं मौन पात्रोंके मनमें उठनेवाली पुरानी घटनाओंका चित्र समझानेका प्रयत्न करते हैं अर्थात् इस प्रकार किसी पात्रको प्रस्तुत करते हैं मानो वह कोई प्राचीन घटना सोच रहा हो। यह घटना-कौशल (इन्सिडेन्ट फेंटेसी टेकनीक) कहलाता है। कुछ लोग पूरी कथा इस प्रकार कहते हैं मानो स्वप्नमें देखी हुई हो। कुछ लोग इसे स्वप्न-कौशल (ड्रीम टेकनीक) या शेषचिह्निलीकी कहानियोंके समान प्रस्तुत करते हैं। कुछ लोग अपनी कथावस्तुका आरम्भ नाटकीय कौशल (ड्रामेटिक बिगिनिंग टेकनीक) या कथाके चरमोत्कर्षसे करते हैं। कुछ लोग कथाका अन्त इस प्रकार करते हैं कि पाठकको स्वयं उसका

परिणाम निकालना पड़े। इसे अन्धपरिणाम कौशल (ब्लाइण्ड एड टेकनीक) कहते हैं। कुछ लोग जासूसी उपन्यास या आरम्भटी नाटकों के समान लोमहर्षण नाट्य कौशल (मैजोड्रैमेटिक टेकनीक) का आश्रय लेकर रचना करते हैं। कुछ लोग पागल अथवा मदोन्मत्त व्यक्तिके प्रलाप कौशल (ल्यूनेटिक टॉक टेकनीक) से कथा कहते हैं। कुछ लोग इस कौशलसे कथा प्रस्तुत करते हैं कि संविधानकका कुछ ज्ञान ही न हो। वे संविधानक-लोप-कौशल (प्लौटलेस प्लौट टेकनीक) का प्रयोग करते हैं। कुछ लोग उद्देश्य-लोप-कौशल (मोटिव-ड्रौप टेकनीक) में उद्देश्य ही लुप्त कर देते हैं। कुछ भूतप्रेतसे वार्तालापके रूपमें भूतप्रेत-कौशल (घोस्ट टेकनीक) से कथावस्तु चलाते हैं। कुछ लोग पिछले या अगले जन्मके कथानक-कौशल (पैरासाइकोलौजिकल टेकनीक) से कथावस्तु चलाते हैं। कुछमें शुद्ध भविष्यवाणी-कौशल (सीअर टेकनीक) का प्रयोग होता है। कुछ लोग बीचसे कथा उठाकर पहले आगे आनेवाली कथा समाप्त कर देते हैं और फिर लौटकर बीती हुई कथा कहनेके पञ्चात्पद कौशल (स्टैम्प-बैक टेकनीक) का प्रयोग करते हैं। कुछ लोग प्रारम्भमें तो अत्यन्त सरल और शान्त ढङ्गसे कथा चलाते हैं किन्तु उसमें धीरे-धीरे इस प्रकार उत्तेजना भरते चलते हैं कि पाठकका क्रमिक भावोत्तेजन हो। इसे क्रमिक भावोत्तेजन-कौशल (प्रेजुअल इन्सेंटिव टेकनीक) कहते हैं। कुछ लोग एक ही कथावस्तुमें कई प्रकारके कौशलको सयोजन करते हैं। इसे बहुफलक कौशल (प्रिज्मिक या मल्टीप्लेन टेकनीक) कहते हैं। कौशलकी यह सूची पूर्ण नहीं है। इनके अतिरिक्त भी और बहुतसे कौशलकी कल्पना की जा सकती है।

कथा-वस्तुका कौशल

कथा-वस्तु या घटना-निर्माण करनेमें ही साहित्यकारके कौशलकी सबसे बड़ी परीक्षा होती है।

इस कौशलमें—१ कुछ लेखक तो एक घटनाको क्रमसे लाते हैं, उन्हें धीरे-धीरे उलझाते हैं और धीरे-धीरे खोलते या सुलझाते हैं।

२. कुछ लेखक सब घटनाओंको उलझाकर पहले उपस्थित कर देते हैं, फिर धीरे-धीरे खोलते हैं। ३. कुछ ऐसे हैं जो घटनाओंको अलग-अलग धाराओंमें ले चलते हैं और सहसा उन्हें अत्यन्त आकस्मिक रूपमें उलझाकर या तो छोड़ देते हैं कि पाठक अपने आप परिणाम निकाले और अपने ढङ्गसे उनका मानसिक समाधान करे या उसे स्वयं सुलझा देते हैं। ४. कुछ लोग आदिसे अन्ततक उलझाते चलते हैं और सहसा कोई अद्भुत घटना लाकर उसे सुलझा देते हैं। ५. कुछ लोग कथा तो सरलतापूर्वक चलाते रहते हैं किन्तु उसका परिणाम इतना उलझाते हुए धीरे-धीरे खोलते हैं कि पाठक उसके परिणामकी प्रतीक्षा व्याकुल होकर करता है। ६. कुछ लोग ऐसा करते हैं कि कथाकी धारामें ऐसी बाधाएँ उत्पन्न की जायें कि कथा बार-बार लौटकर वहाँ पहुँच जाय जहाँसे प्रारम्भ हुई हो और अन्तमें किसी विशेष घटनाके द्वारा उसका निर्वहण हो जैसे अभिज्ञान शाकुन्तलकी कथा। ७. कुछ लोग कथामें पात्रोंकी मनोवृत्तियोंके कारण ऐसी अनिश्चितता उत्पन्न कर देते हैं कि पाठकके मनमें निरन्तर यह जाननेका कुतूहल बढ़ता चलता है कि अग्रे क्या होनेवाला है। ८. कुछ लोग एक ही स्थानपर पूरे नाटक या उपन्यासकी घटनाएँ दिखा देते हैं। ९. कुछ लोगोंने भौतिक या प्रत्यक्ष घटना तो एक ही रखी है किन्तु मानसिक द्वन्द्व इतने प्रकारके उत्पन्न कर दिए हैं कि इन्हींके कारण परिणामकी अनिश्चितता उत्पन्न हो जाती है। १०. कुछ सशक्त नाटककार या कथाकार अपने बुद्धि-कौशलसे अत्यन्त असङ्गत, असम्भव तथा अस्वाभाविक घटनाओं भी सङ्गत, सम्भव और स्वाभाविक सिद्ध करके पाठकको यह विश्वास दिला देते हैं कि माता भी अपने पुत्रकी हत्या कर सकती है। इसी कौशलको शक्ति-प्रदर्शन-कला (तूर दे फोर्स) कहते हैं।

तात्पर्य यह कि 'कथावस्तुकी घटनाओंकी उस क्रम-सज्जाको ही वस्तु-नियोजन कौशल कहते हैं जिससे कथामें कुतूहलकी सृष्टि हो और यह कुतूहल निरन्तर ब्रना रहे।'

पाँच-रीतियाँ

आजतक विश्वमे जितना भी कथा-साहित्य रचा गया है, सबमें पाँच कौशलमेसे किसी न किसीका आश्रय लिया गया है—

१. नायक-केन्द्र-रीति : जिसमे नायकको केन्द्र बनाकर सारी कथा उसीपर अवलम्बित की गई हो। ऐसी कथाओमे व्यक्तिके चरित्रसे घटनाका विकास होता है, घटना-चक्रसे व्यक्तिके चरित्रका विकास नहीं।

२. घटना-चक्र रीति : इस रीतिमे घटनाओका क्रम और घटनाओके प्रकार इस ढंगसे जोड़े जाते हैं कि उन घटनाओके चक्रमे पड़े हुए व्यक्ति घटना-प्रवाहसे उलझकर, उसमे बहकर, उसके विरुद्ध बैँकर अपने व्यक्तित्व और चरित्रकी अभिव्यक्ति करते हैं। ऐसी कथाएँ कौशलकी दृष्टिसे सबसे अच्छी समझी जाती हैं।

घटनाचक्र-रीतिसे कथावस्तु रचानाके तीन उपाय हैं—१. घटनाओमें विरोधी व्यक्तियों और विरोधी परिस्थितियोंका समावेश कर लिया जाय, जैसे यदि कोई व्यक्ति कोई व्यवसाय करना चाहता हो तो उसका साथी प्रसिद्ध ठग या धूर्त रख दिया जाय, उसके परिवारमे कई ऐसे ईर्ष्यालु व्यक्ति खड़े कर दिए जायँ जो आर्थिक बाधा उपस्थित करें तथा अन्य सहव्यवसायियोंकी ओरसे भी विरोध उत्पन्न करा दिया जाय। इस प्रकारकी बाधाएँ स्वाभाविक बाधाएँ कहलाती हैं। २. घटनाओमे दैवयोगका सम्मिश्रण कर दिया जाय, जैसे व्यवसायके लिये जाते हुए गाड़ी उलटना, पुल टूट जाना, आँधी-पानी आदि। ३. नायकके स्वभावमे ही कुछ दोष आरोपित कर दिए जायँ जैसे वह सज्जन होते हुए भी अभिमानी हो, उदार होते हुए भी किसी विशेष व्यक्ति, वर्ग या दलसे ईर्ष्या करता हो।

३. तीसरी रीति है मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्ति-रीति। यह रीति केवल उन्हीं कथावस्तुओंके प्रथनमे काम आती है जहाँ व्यक्तियोंकी मानसिक भावनाओमे द्वन्द्व या घात-प्रतिघात हो। यह प्रायः उन व्यक्तियोंसे सम्बद्ध कथाओमे प्रयुक्त की जाती है जिनके सब पात्र

परस्पर निकट सम्बन्धी हो और फिर भी द्वन्द्व उपस्थित हो गया हो जैसे रामायणमें वनवासकी कथा । कैकेयीने मन्थराके बहकानेसे भरतके लिये राज्य और रामके लिये वनवास मोंगा था । दशरथ भी भरतको राज्य देनेमें सङ्कोच नहीं करते थे किन्तु रामको वनवास देना उन्हें दुःसह प्रतीत हो रहा था । कौशल्याको अपने पुत्रके वियोगका दुःख था किन्तु पिता और माताकी आज्ञाका उल्लङ्घन कराकर वे उन्हें अयोध्यामें रखनेको तैयार न थीं । भरत भी जब लौटकर आए तब उनके मनमें भी इसी बातका दुःख था कि लोग यही समझते होंगे कि इसमें भरतका हाथ है ।

मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्तिकी रीतिपर रची जानेवाली कथावस्तुमें कथाकारको तीन बातोंका ध्यान रखना चाहिए—(क) पात्रोंके गुण, शील, पद, मर्यादा और रूढ़िसे प्रतिकूल कोई कार्य न हो । (ख) सबका व्यवहार और सवाद अत्यन्त स्वाभाविक परिस्थितिके अनुकूल हो । (ग) प्रत्येक घटनाका पूर्वापर सम्बन्ध अत्यन्त क्रमिक, सङ्गत और पूर्वकी घटनाका स्वाभाविक तथा अपरिहार्य परिणाम हो ।

४. कुतूहल-निर्वाह-रीति : यह रीति प्रायः आजकलके सभी कथाकारों नाटककारों, विशेषतः चलचित्रवालोंने अपनाई है । सस्ता भावावेग उत्पन्न करनेके लिये इस प्रकारकी कथावस्तु बड़ी सफल होती है । इन कथावस्तुओंमें सम्भव, असम्भव, अद्भुत तथा अप्रत्याशित घटनाओंका एक ढाँचा खड़ा करके इस प्रकारका क्रम बाँध लिया जाता है कि आदिसे अन्ततक कुतूहल बना रहता है ।

५. दृश्यानुकूल रीति : इस रीतिमें रचनाकार दृश्यके अनुसर घटनाओंका क्रम बाँधता है । यह रीति प्रायः ऐसी वस्तुओंकी रचनामें काम आती है जहाँ एक ही स्थानपर पूरी कथा या नाटक दिखानेकी योजना हो ।

कवि-स्वातन्त्र्य

कवि या नाट्यकारको काल्पनिक कथा-वस्तुकी रचनामें तो पूर्ण

स्वतन्त्रता रहती है किन्तु ऐतिहासिक और पौराणिक कथाओंमें उसे केवल इतना ही अधिकार दिया सकता है कि वह नायकों के चरित्र के विकास के लिये स्वतन्त्र तथा सम्भावित घटनाओं और पात्रों की कल्पना करे अथवा इतिहास में जिन बातों का केवल सङ्केत है उनके लिये पात्रों और घटनाओं की योजना कर ले। कथाकार को इतना ही अधिकार है कि ऐतिहासिक या पौराणिक कथाओं के वृत्त और चरित्र का निर्वाह करते हुए उनके गुणों का उद्घर्ष दिखलावे। लक्ष्मण को मेघनाद के डर से भागते हुए दिखाना, सीता के वियोग में राम का डाढ़ मारकर रोना, उर्मिला को लक्ष्मण के वियोग में रोते कलपते दिखाना या पद्मिनी का आत्मसर्पण करने की बात सोचना आदि दिखाना कथाकार के अधिकार के बाहर की बात है।

घटना गुम्फन कौशल

दूसरे प्रकार का कौशल कथा के घटना क्रम के गुम्फन में है। कुछ लोग साधारण तिथि-क्रम या घटना के अस्तित्व-क्रम से कथा की रचना करते हैं, किन्तु कौशल की दृष्टि से वह ठीक नहीं माना जाता। इसी लिये कौशल-शास्त्रियों ने यह कहा है कि 'कथा कहीं बीच से सहसा उठानी चाहिए और फिर उससे पूर्व की घटना विशेष प्रसङ्ग के द्वारा उपस्थित कर देनी चाहिए।' इसी को उपन्यासों और नाटकों में पश्चादाभास कौशल (फ्लैश बैक टेक्नीक) कहा है। इसी प्रकार कुछ लोग अन्त से कथा चलाकर प्रारम्भ तक उसे लाते हैं, जैसे भवभूति ने अपने उत्तर रामचरित में चित्रशाला के दृश्य में पूर्व की, सब घटनाओं की उद्धरण कर ली या हरिऔध जी ने प्रिय-प्रवास में यशोदा, नन्द, गोप, गोपी, आदि से कृष्ण का सम्पूर्ण चरित्र कहला डाला।

परिस्थिति-संयोग

इधर प्रकृतिवादी (नैचुरलिस्ट) साहित्य में भाग्य के निश्चित परिणाम दिखाने के बदले कुछ लोगोंने आकस्मिक घटना-चक्र का प्रयोग करके यह सिद्ध किया है कि 'कभी-कभी कुछ ऐसी घटनाएँ होती हैं कि

भाग्यको भी बदल देनी हैं' अर्थात् एक मनुष्य जब सुखका भोग करनेके लिये पूर्ण रूपसे सन्नद्ध होता है उसी समय कोई आकस्मिक घटना आकर उसमें बाधा दे देती है। यह परिस्थिति-संयोग ही आकस्मिक संयोग (कैजुबल फौर्चुइटी) भी कहलाता है जैसे हार्डीने अपने उपन्यासोंमें किया है।

अलौकिक (मरैल्यू)

घटना-गुम्फन-कौशलको अधिक सशक्त बनानेके लिये कभी-कभी 'अलौकिक तत्त्वों' (सुपर-नैचुरल) का प्रयोग भी किया जाता है। ब्वालोने अलौकिकके प्रयोगकी आज्ञा देते हुए कहा है कि 'ऐसी घटनाएँ सत्यतुल्य होनी चाहिए। पर साथ ही उसने यह भी कहा है कि महाकाव्य और नाटकमें ईसाई धर्म सम्बन्धी अलौकिक तत्त्वोंका प्रयोग नहीं करना चाहिए।' किन्तु यह नियम ठीक नहीं है। संसारमें अनेक अलौकिक घटनाएँ होती रहती हैं अतः उनका प्रयोग हो ही सकता है किन्तु वे सत्यतुल्य अवश्य हो।

विषय-चयनका कौशल

विषय-चयन वास्तवमें कोई कौशल नहीं है। यह तो कविके अपने अनुभव, सम्प्रेक्षण, रुचि, प्रवृत्ति और भावनापर निर्भर होता है। जो विचार, घटना, वस्तु या भाव कविको प्रभावित करे, उसीको वह अपने काव्यका विषय बना सकता है। किन्तु कभी-कभी कुछ रचनाएँ केवल विषयके कारण भी प्रसिद्ध हो गई हैं। अतः विषय-चयनका भी कम महत्त्व नहीं है। उसके लिये भी 'निर्णायक क्षण' का विशेष सिद्धान्त है।

निर्णायक क्षण (मोमेन्ट डिसीज़िव) का सिद्धान्त

अरस्तू, आर्नोल्ड तथा ऐर्सेकाइनने काव्यका विषय छोटनेके लिये तीन कसौटियाँ बताई हैं—

१. प्रस्ताव (मैग्नीट्रिड) अर्थात् कथा इतनी बड़ी हो कि उसमें अनेक परिस्थितियों और घटनाओंका समावेश हो सके।

२. उच्च गम्भीरता (हाई सीरियसनेस) अर्थात् उसमे कोई गम्भीर जीवन-सम्बन्धी तत्त्व हो ।

३. दूरी (रिमोटनेस) अर्थात् उसमे अपने युगसे बहुत पहलेका या अपने प्रदेशसे दूरका वर्णन हो । किन्तु यह सिद्धान्त अब अमान्य हो गया है ।

पात्र-योजना कौशल

यों तो साधारणतः प्रत्येक कथा-रचनामे नायक और नायिका दोनो होते ही है किन्तु लोग ऐसे कौशलसे कथा रचना करते हैं कि घटनाएँ तो नायकके आधारपर चलें किन्तु नायक लुप्त रहे । इसे नायक-लोप कौशल (सॉ हीरो टेक्नीक) कहते हैं । इसी प्रकार नायिका लोप-कौशलका भी प्रयोग किया जाता है । पात्रोके चित्रणमे अच्छेको अच्छा दिखाना और नीचको नीच दिखाना कोई कौशल नहीं है किन्तु किसीको नीच चित्रित करते-करते उसे सहसा उच्च या उच्चको सहसा नीच बना देना कौशल है । इसी प्रकार पात्रको परिस्थितियोंका दास बना कर चित्रित करना, नायकको सब परिस्थितियोंका स्वामी बना देना, पात्रके दुर्बल होनेपर भी उसीके बलपर सारी कथाका सञ्चालन करना, अनेक पात्रोका संयोजन करके सबका अलग-अलग चरित्र स्पष्ट करना, अत्यन्त कम पात्र लेकर किसी बड़ी कथाका निर्वाह करना, अत्यन्त अधिक पात्र लेकर छोटी-सी कथा कहना, केवल एक ही वर्ग या वृत्तिके पात्र रखना, अनेक स्वभाव और वर्गोंके पात्रोमे समुचित समन्वय करना, ये सब पात्रनियोजन-कौशलके ही अनेक रूप हैं ।

इनमे भी द्वन्द्व-योजनाके पुटसे अलग-अलग कौशल उत्पन्न किया जा सकता है । अन्तर्द्वन्द्व केवल एक ही ओर दिखाना, एक साथ बहुत लोगोके मनमे दिखाना, या बहुतोके मनमे एक साथ विभिन्न प्रकारके अन्तर्द्वन्द्व उत्पन्न करना वास्तवमे कौशलकी बात है । इसी प्रकार अन्तर्द्वन्द्व और बाह्यद्वन्द्व दोनोका समाहार या केवल बाह्यद्वन्द्वको ही

प्रदर्शित करके पूरी घटनाका वर्णन कर देना भी पात्र नियोजन-कौशल ही है। पात्र-योजना कौशलके लिये एक व्यापक सिद्धान्त है—

‘ऐसे पात्र अधिक प्रयोगमें लाए जायँ जो अस्थिर चित्त और जटिल प्रकृतिके हो, तभी काव्यमें कुतूहलका निर्वाह हो सकता है।’

कुछ आचार्योंने कहा है कि ‘कथाके मुख्य पात्र रहस्यपूर्ण (मिस्टीरियस) हो जिनकी रहस्यमयताका ज्ञान पाठकको प्रारम्भमें ही करा दिया जाय किन्तु रहस्योद्घाटन अन्तमें ही हो।’ कुछ लोग अनेक पात्रोंकी योजना करते और उनका बाह्य विवरण अधिक देते हैं। कौशलकी दृष्टिसे यह अत्यन्त हेय कार्य है। कथाकारको पात्रके सम्बन्धमें स्वयं उतना ही विवरण देना चाहिए जितना अन्य प्रकारसे व्यञ्जित न किया जा सके। पात्र ग्रहण करते समय रचनाकारको यह बात अवश्य स्मरण रखनी चाहिए कि ‘वह जिन पात्रोंका प्रयोग करे उनके कुल, वर्ग, देश, वृत्ति, देह, लिङ्ग, मानसिक स्थिति, स्वास्थ्य, सङ्गति, सस्कार, शील, गुण आदिको देखकर घटनाओंकी परिस्थिति और पात्रोंकी मर्यादाके अनुरूप चित्रित करे।’

देश-काल-योजना-कौशल

साधारणतः कथाओंमें भूत कालका ही प्रयोग किया जाता है और प्रायः घटनाएँ किसी एक देश या प्रदेशसे सम्बद्ध होती हैं। किन्तु कौशल यह है कि एक कालमें कई देशोंका घटनाक्रम कथामें आ जाय, अथवा अनेक कालोंमें एक देशकी घटनाका क्रम चले, अथवा एक देशमें एक ही कालकी घटना हो, अथवा कई देशोंमें कई कालोंकी घटना एक साथ चले। साधारणतः लोग पृथ्वीकी ही घटनाओंका वर्णन करते हैं क्योंकि वे पृथ्वीपर ही रहते हैं। यद्यपि पुराणोंमें स्वर्ग और पातालका भी वर्णन होता है किन्तु साधारणतः प्रबन्ध-रचनाओंमें पृथ्वीकी ही घटनाओंका वर्णन होता है। किन्तु कौशल इस बातमें है कि कथामें पृथ्वी, आकाश, समुद्र तीनोंका, अथवा आकाश और समुद्रका, अथवा केवल समुद्रका, अथवा पृथ्वी

और समुद्रमे व्याप्त होनेवाली घटनाओंका समाहार किया जाय। इसी प्रकार एक ही कथामे भूत, भविष्य, वर्तमान तीनोंका समावेश करनेसे कथा अधिक रोचक और अद्भुत रसके योगसे पूर्ण होनेके कारण अधिक आकर्षक हो जाती है।

स्थान संयोजन-कौशल

इस सम्बन्धमे केवल यही बात स्मरण रखनी चाहिए कि 'कथामे अधिक स्थानोंका परस्पर दूरस्थ, असम्भव तथा असङ्गत स्थानोंका वर्णन नहीं देना चाहिए। स्थानोंका उतना ही विवरण देना चाहिए जितना आवश्यक हो और वह विवरण भी अत्यन्त सटीक तथा सत्य होना चाहिए।' क्योंकि पाठककी प्रवृत्ति कथामे रहती है, वर्णनमे नहीं। कथाकी धारा बनाए रखनेके लिये वह वर्णन छोड़कर आगे बढ़ जाता है और लेखकका प्रयास व्यर्थ हो जाता है।

लक्ष्य कौशल

लक्ष्यका कोई विशेष कौशल तो नहीं होता किन्तु जैसे लक्ष्यवाली कथाकी कल्पना की जा सकती है, वैसे ही बहुतसे लक्ष्योंकी कल्पना करके भी कथा लिखी जा सकती है। लक्ष्यको अन्त या परिणाममे ही प्रकट न करके बीच-बीचमे बड़े कौशलसे इस प्रकार प्रकट करके भी कथा चलाई जा सकती है कि विभिन्न स्थलोंपर विभिन्न लक्ष्य प्रकट हो और ऐसी परिस्थितियाँ उत्पन्न कर दी जायँ कि उनके आधारपर लेखकका लक्ष्य, बिना बताए ही स्वयं ध्वनित हो जाय।

वर्णन कौशल

किसी भी कथामे यद्यपि वर्णन केवल उतना ही होना चाहिए जितना आवश्यक और अनिवार्य हो और जिससे कथाका प्रवाह समझनेमे कठिनाई न हो किन्तु विशेष कौशलका पुट देकर उसे भी आकर्षक बनाया जा सकता है। कथाओंमे प्रायः उन्हीं पात्रों, वस्तुओं और स्थानोंका ही चित्रण या वर्णन किया जाता है जिनका विवरण जाननेके लिये पाठक समुत्सुक हो। ये वर्णन-कौशल कई प्रकारके

होते हैं—अत्यन्त सूक्ष्म विस्तृत वर्णन, जैसे चार्ल्स डिकिन्सके वर्णनोमे, चलते-से वर्णन, जो प्रायः अध्यायोके प्रारम्भमे कथा-निर्वाहके लिये दे दिए जाते हैं, वे वर्णन, जो कथाकी धाराकी बीच-बीचमे परिस्थिति स्पष्ट करनेके लिये और व्यक्तिगत विशेषताएँ दिखानेके लिये प्रस्तुत किए जाते हैं। किन्तु कौशलकी दृष्टिसे वही वर्णन समुचित कहा जा सकता है जिसमे लेखक कुतूहल-वृद्धिके लिये वर्णनका आश्रय ले और धीरे-धीरे उस वर्णनके द्वारा ही भावोत्तेजन करते करते रसकी अभिव्यक्तिमे सहायता पहुँचावे। इस प्रकारके वर्णन वास्तवमे बड़े सहायक हाते हैं। कुतूहल-वृद्धिकी दृष्टिसे वर्णन अधूरा छोड़कर वस्तु या व्यक्तिके प्रति उत्कण्ठ जागरित करना अनुभव क्रमसे वस्तुका वर्णन करना, (जैसे शिशुपालबधके प्रारम्भमे नारदका वर्णन है), तुलनात्मक वर्णन अर्थात् एक ही वस्तु या स्थानकी दो दशाओका साथ-साथ वर्णन करना (जैसे अयोध्यकी राज्यलक्ष्मीसे कालिदासने कुशके आगे अयोध्याके वैभव और विनाशका साथ-साथ वर्णन कराया है), सब कौशलकी दृष्टिसे अत्यन्त कलापूर्ण होते हैं।

प्रारम्भ कौशल

कथाके प्रारम्भ करनेमे भी कौशलका प्रयोग किया जाता है। कोई तो सीधे मङ्गलाचरणसे, कोई लम्बी चौड़ी भूमिका, परिचय या प्रस्तावना देकर, कोई आकस्मिक घटना प्रस्तुत करके, कोई पात्रका चर्चन करके और कोई स्थानके वर्णनसे कथा प्रारम्भ करते हैं। प्रायः सब देशोके प्रारम्भिक उपन्यासोमे अन्तिमका ही अधिक प्रयोग हुआ है जिनमे स्थानो तथा दृश्योका इतना अधिक वर्णन हुआ है कि कथा अत्यन्त अरुचिकर और नीरस हो जाती है। कभी-कभी कुछ लेखक घटनाके बदले किसी पात्रका मानसिक द्रन्द्व उपस्थित करके ही कथा प्रारम्भ कर देते हैं। प्रारम्भ करनेके सम्बन्धमे आचार्योंका मत है कि कोई भी कथा चाहे वह प्रबन्ध काव्यके रूपमे प्रस्तुत की जाय, चाहे नाटक, उपन्यास, कहानी आदिके रूपमें किन्तु उन सबका प्रारम्भ

किसी ऐसी आकस्मिक घटनासे करना चाहिए जिसकी ओर पाठक या ग्राहककी चितवृत्ति सहसा केन्द्रित हो जाय ।' इस प्रारम्भमे ही कथाके द्वन्द्वका बीज इस प्रकार डाल देना चाहिए कि वहींसे पाठक या दर्शककी वृत्ति कथामे चिपक जाय । यही प्रारम्भ करनेका एकमात्र श्रेष्ठ कौशल है । इसीको नाटकीय प्रारम्भ ('ड्रैमेटिक बिगिनिंग') कहते हैं ।

निर्वहण कौशल

उपसंहारके सम्बन्धमे भी लेखकका अपना कौशल होता है । प्रायः कथा लिखते-लिखते, उसके अन्ततक पहुँचते-पहुँचते लेखकका धैर्य छूट जाता है और वह उसे समाप्त करनेकी हडबडीमे पड़ जाता है । यही मानसिक कारण है कि अधिकांश कथाकारोंकी कथाओंके परिणाम ठीक नहीं हुए हैं । यो तो कथाकार जो परिणाम दिखा दे वही पाठकको ग्राह्य हो जाता है किन्तु विवेकशील पाठक उस परिणामको देखकर कभी-कभी यह भी सोचता है कि 'कथाकारको यह अन्त नहीं दिखाना चाहिए था ।' इसी भावनासे काव्य-न्याय (पोएटिक जस्टिस) का सिद्धान्त निकला है जिसका तात्पर्य यह है कि 'कथाके अन्तमे सज्जनका पतन या नाश और दुष्टका उत्कर्ष तथा वैभव नहीं दिखाना चाहिए ।' इससे पाठकको तो निराशा और चोट लगती ही है, विश्व-चेतनामे जो सत्य और न्यायके उत्कर्षकी उदात्त भावना व्याप्त है वह भी लडखड़ा-कर गिर पड़ती है ।

कुछ लेखक कथाओंका आकस्मिक अन्त करते हैं और परिणाम निकालनेका भार ग्राहकपर छोड़ देते हैं । कुछ सुखमय या दुःखमय परिणाम उत्पन्न तो कर देते हैं किन्तु उसका औचित्य नहीं सिद्ध कर पाते । कुछ लोग धीरे-धीरे परिणाम दिखाते हैं । इस सम्बन्धमे उपसंहार-कौशलका एक अत्यन्त व्यापक यह सिद्धान्त माना जाता है—

'परिणाम सुखद हो या दुःखद, किन्तु उसके औचित्य और अपरिहार्यत्वका पूर्ण प्रमाण देकर उसे ऐसे क्रमसे उपस्थित किया जाय

कि ग्राहकको विश्वास हो जाय कि इसके अतिरिक्त दूसरा कोई परिणाम सम्भव ही नहीं हो सकता था ।’

सबसे अधिक कौशल पूर्ण कथाएँ वे समझी जाती हैं जिनमें अप्रत्याशित परिणाम दिखाया जाता है किन्तु मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे यह अधिक स्वाभाविक नहीं है क्योंकि इसका तात्पर्य तो यह हुआ कि कथाकारके अतिरिक्त सभी लोग मूर्ख हैं अतः परिणाम केवल कुतूहलजनक हो, कुछ उत्तुकता जगाकर प्रस्तुत किया जाय और उचित हो, जिससे पाठकको यह सन्तोष हो कि ‘जो हुआ वह ठीक हुआ ।’ वह यह न कहे कि ‘राम-राम ! यह क्या हो गया ?’ उसे मानसिक असन्तोष और व्यथा न हो ।

कुछ लोग परिणामके सम्बन्धमें अत्यन्त असावधान रहते हैं और या तो वे पहले ही परिणाम बता देते हैं या परिणामके अवसरपर वर्णन अधिक करने लगते हैं, या एक सी घटनाओंकी आवृत्ति करते हैं या पात्रोंकी अधिकतासे परिणाम अस्पष्ट कर देते हैं या परिणाम दिखाकर उसका औचित्य सिद्ध करनेके लिये दार्शनिक विवेचन करते हैं । यह सब उपसहारका सहार है ।

इस सम्पूर्ण विवेचनका तात्पर्य यह है कि ‘रचना कौशलके लिये कोई नियम या सिद्धान्त नहीं बनाए जा सकते ।’ जिस लेखकका ज्ञान जितना विस्तृत होगा वह अपनी कथाको उतना ही कौशल-पूर्ण बना सकेगा । कौशल-योजनाका तात्पर्य यही है कि ‘कथाकार अपनी कथामें जितनी ही—१. नवीनता, २. सम्भव तथा सज्जत आकस्मिकता और ३. कुतूहलपूर्ण एकाग्रता उत्पन्न करेगा उतनी ही अधिक वह रचना कौशलपूर्ण होगी ।’

कुछ लोग चरित्र चित्रणको, कुछ सूक्ष्म विवरणको, कुछ व्यापार-योजनाको, कुछ वास्तविक चित्रणको और कुछ लोग नाटकीयताको कौशल मानते हैं किन्तु ये सब तो कथा प्रस्तुत करनेके कौशलके विभिन्न साधन हैं, कौशल नहीं ।’ कुछ लोगोंका मत है कि ‘साहित्यका उद्देश्य

भाषाकी शिक्षा देना अर्थात् भाषाका सस्कार करना है अतः कौशलके फेरमे न पडकर भाषाका सौन्दर्य व्यक्त करनेका ही प्रयत्न करना चाहिए, क्योंकि कथा तो चाहे जैसी हो, वह कुतूहलजनक होगी ही। मानव-मस्तिष्क सदासे कथाके प्रति सरुच रहा है अतः उसके बनाव शृङ्गारके फेरमे नहीं पडना चाहिए।' यद्यपि भाषाका प्राधान्य साहित्यमें आवश्यक है किन्तु 'कथा जबतक आकर्षक न होगी तबतक भाषाकी ओर प्रवृत्ति कैसे होगी ?' अतः कथा-कौशलका संयोजन अत्यन्त आवश्यक है।

इसी सम्बन्धमे कुछका मत है कि 'कौशलकी दृष्टिसे यही महत्त्वकी बात है कि कवि कथाको चाहे जैसे चलावे किन्तु मर्मस्पर्शी स्थलोका चित्रण प्रभावशीलता और सूक्ष्मदर्शिताके साथ करे।' भारतीय प्रबन्धकारोका यही कौशल रहा है। वे केवल सुन्दर तथा मर्मस्पर्शी स्थलोका तो विवेचन अत्यन्त सूक्ष्मताके साथ करते रहे, शेष स्थलोको साधारण—'आगे चले बहुरि रघुराया। रिष्यभूक पर्वत नियराया।'—शैलीसे चलाते रहे।

भाषा-शैली, भावशैली और रूप-शैलीके अतिरिक्त व्यापक अर्थमें शब्द योजना, वाक्य-योजना, भाव-योजना और वस्तु-योजनाके विलक्षण संयोगको शैली कहते हैं। पीछे बताया जा चुका है कि भाषा-शैलीमे कुछ लोग विषयके अनुकूल कोमल श्रुतिमधुर वर्णोंका प्रयोग करते हैं, कुछ लोग अकोमल और कठोर वर्णोंका। इस शब्द-योजनाको ध्वनि-योजना (वर्ड मैलेडी) कहते हैं और यह शैलीका बाह्य तत्त्व है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक लेखकको संज्ञा, विशेषण और क्रिया-पदके प्रयोगकी योजना करनी पड़ती है। यह भी पीछे बताया जा चुका है कि कुछ लोग केवल संज्ञाओंका प्रयोग करते हैं और कुछ लोग उन संज्ञाओंके साथ कभी थोड़े और कभी बहुतसे विशेषण लगा देते हैं। विशेषण लगानेसे शब्दमे चमत्कार आ जाता है, संज्ञाकी प्रकृति अधिक मनोहर और स्पष्ट हो जाती है, भाव समझनेमें किसी प्रकारकी असुविधा

नहीं होती। किन्तु विशेषणसे भी अधिक महत्त्वपूर्ण धाराबद्ध क्रियापदोंका प्रयोग होता है जिनके उदाहरण कादम्बरी या हर्षचरितके वर्णनोमें बहुत प्राप्त होते हैं। उस प्रकारका एक उदाहरण लीजिए—

“उसके भालपर जुँघराली लटोका मनोहर, रसीला, फूलके गुच्छोसे सजा हुआ, मोतियोसे पोहा हुआ, कई नागिनोको गूँथकर बटा हुआ-सा और भौरोके भुण्डको काले डोरोमें बाँधकर समेटा हुआ सा जूड़ा उसकी हिम-धवल ग्रीवापर झूलकर अपने मंदिर सौरभसे शीतल, मन्द, सुगन्ध बयारको सुरभि दान कर रहा था।”

उपर्युक्त उद्धरणमें संज्ञा, विशेषण और क्रियापद सबका ऐसा सटीक, सुन्दर, मधुर और उचित समन्वय किया गया है कि इसे पढ़कर व्यक्ति या वस्तुका चित्र तो सामने उपस्थित हो ही जाता है, साथ ही हमारी कल्पनामें जो उसका बिम्ब-चित्र बनता है वह हमारी भाव-भूमिको इस प्रकार प्रभावित और परिष्कृत करता चलता है कि हमारे आत्मामें उस सत्त्वका उद्रेक होने लगता है जो रसास्वादनका मूल आधार है। संज्ञाओंके प्रयोगमें लेखकको विशेष ध्यान रखना चाहिए क्योंकि एक शब्दके अनेक पर्याय होते हैं, किन्तु कौन-सा पर्याय, किस विशेष अर्थमें, कहाँ प्रयोग करनेसे, क्या विशेष प्रभाव या योग्यता उत्पन्न करता है यही विचारणीय है। ‘घट’ शब्द ‘कलश’ का ही पर्याय है। इसके साधारण देशी रूप ‘घड़ा, गगरा, कलसा और कलसी’ हैं किन्तु इन सबमें आकार और प्रकार दोनोंका भेद है। उस भेदके अनुसार ही इन शब्दोंका प्रयोग करनेसे अधिक सरसता आ सकती है। यही बात विशेषण और क्रियापदके प्रयोगके सम्बन्धमें भी है। ये ध्वनि, संज्ञा, विशेषण और क्रियापद सब शैलीके बाह्य तत्त्व हैं।

वाक्य और महावाक्य

ध्वनि, संज्ञा, विशेषण और क्रियापदके अतिरिक्त वाक्य और महावाक्यका निर्माण भी शैलीके लिये अत्यन्त आवश्यक है।

वाक्यके बिना कोई भी भाव पूरा नहीं होता। स्फोटवादियोने भी सब शास्त्रार्थ करके अन्तमे यही माना है कि अर्थका स्फोट वाक्यसे ही होना है—

वाक्यस्फोटोत्तिनिष्कर्षस्तिष्ठतीति मतस्थितिः ।

[वाक्यसे ही अर्थका बोध होता है इसलिये भाषाका परम अवयव वाक्य ही है ।]

कभी-कभी लोग एक शब्दसे ही वाक्यका काम चला लेते हैं जैसे किसीको सामने देखकर हम कहते हैं—‘आइए ।’

इसका अर्थ है—

‘आप कृपाकर भीतर आइए ।’

इसी प्रकार बहुत दिनोपर किसी अपने मित्रको आए देखकर जब आप कहते हैं—‘अरे आप ।’ तो इसका भाव है कि—

‘आप बहुत दिनोपर दिखाई पड़े हैं । यहाँ कहीं अचानक आ गए ।’

कहनेका अर्थ यह है कि पूर्ण भाव केवल वाक्यसे ही व्यक्त होता है ।

यो तो उद्देश्य और विधेय दोनोसे युक्त रचना ही वाक्य कहलाती है किन्तु भारतीय विद्वानोने वाक्यकी परिभाषा बताते हुए कहा है— ‘उस उच्चरित अथवा अन्तर्मित पद-समूहको वाक्य कहते हैं जो आकाक्षा, योग्यता और आसत्तिसे युक्त होकर किसी अर्थका बोध करावे ।’

आकाक्षाका अर्थ है कि वाक्यके सब शब्द पढ़कर यह जाननेकी इच्छा न रहे कि किसने क्या किया । यदि हम केवल ‘मोहन’ शब्द कहे तो यह जाननेको आकाक्षा बनी रह जाती है कि ‘मोहनने क्या किया ?’ या, ‘मोहनको क्या हुआ ?’ इसी प्रकार यदि हम कहे ‘वशी बजा रहा है’ तो यह जाननेकी आकाक्षा रह जाती है कि ‘वशी किसने बजाई ?’ अतः, वाक्यमे जो शब्द आवें उन्हे कहने या लिखनेके पश्चात् अर्थके सम्बन्धमे कुछ जाननेकी आकाक्षा नहीं रहनी चाहिए । जब हम कहते

है—‘मोहन वशी बजा रहा है’, या ‘मोहनने वशी बजाई’ तब वाक्य पूरा हो जाता है, कुछ और जाननेकी आकांक्षा नहीं रहती।

वाक्यमे योग्यता भी होनी चाहिए। वाक्यके शब्द मिला देनेसे उसका अर्थ भी बुद्धिसगत होना चाहिए। यदि हम कहे—‘वह आगसे नहा रहा है’ तो यह वाक्य योग्यताकी दृष्टिसे असगत है क्योंकि कोई मनुष्य आगसे नहीं नहा सकता। किन्तु यदि कहा जाय कि ‘वह जलसे नहा रहा है’ तो वाक्य बुद्धि-सगत और योग्यतापूर्ण होगा। अतः वाक्यके लिये आवश्यक है कि उसका अर्थ बुद्धिसगत हो, उसमे योग्यता हो।

वाक्यकी तीसरी आवश्यकता है ‘आसत्ति’, अर्थात् शब्दोका पास-पास होना। यदि हमें कहना हो—‘मोहन वशी बजा रहा है’ और हम उसे इस प्रकार कहे—

मोहन—कौन, भूसा रखवा दो—कुँआ—पानी जामो—वशी—आ गए ?—बजा रहा है।

—तो इस वाक्यमे ‘मोहन, वशी, बजा रहा है’ तीनो शब्दोके बीचमे न जाने और कितनी बाते आ गई। अतः, यह वाक्य नहीं बना। वाक्य तभी बन सकता है जब हम कहे—‘मोहन वशी बजा रहा है’। इसका अर्थ हुआ कि ‘वही पद-समूह वाक्य हो सकता है जिसके सब पद (शब्द) आकांक्षा, योग्यता और आसत्तिसे युक्त हो।’

वाक्यके रूप और गुण

वाक्य तीन प्रकारके होते हैं—सरल, मिश्रित और संयुक्त। इन तीनों प्रकारके वाक्योका विवेचन पीछे किया जा चुका है। साहित्यिक दृष्टिसे किसी वाक्यको रमणीय और प्रभावोत्पादक बनानेके लिये उसमे चार गुण आवश्यक हैं—१. शुद्धता, २. कलात्मकता, ३. मधुरता और ४. समर्थता। शुद्धताके अन्तर्गत व्याकरणकी शुद्धताके साथ साथ भाव या अर्थकी स्पष्टता भी आती है। स्पष्टताको ही प्रसाद गुण भी कहते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि वाक्य पढ़ते ही या सुनते ही

पाठक या श्रोता तत्काल लेखकका उद्दिष्ट अर्थ समझ ले। इसी गुणको गोस्वामी तुलसीदासजीने 'सरल कवित' कहकर आहूत किया है। श्रुति-मधुरताका तात्पर्य यह है कि वाक्यके शब्द कानोको कटु न लगें, मधुर लगें। समर्थताका अर्थ यह है कि वाक्यमें सब शब्दों, सिद्धोक्तियों (मुहावरों) और वाक्य-खण्डोंका संयोजन गठा हुआ हो। वे उखड़े-उखड़े, असम्बद्ध, कृत्रिम अथवा असङ्गत न जान पड़ें।

रचनाकी दृष्टिसे वाक्य भेद

वाक्य रचनाकी दृष्टिसे वाक्यके तीन भेद माने गए हैं—१. संयत, २. शिथिल और ३. सन्तुलित।

संयत वाक्यके शब्द, उपवाक्य और सहायक वाक्य सब एक प्रवाहमें बँधकर सम्मिलित प्रभाव डालते हैं जैसे—

उस समय दार्शनिकताके बदले हमारे हृदयपर भयंकर विभीषिका अधिकार जमाए बैठी थी क्योंकि चीनेको हम लोगोंकी गन्ध मिल गई थी और वह अपने आखेटोसे तृप्त होकर उसी वृक्षका चक्कर काट रहा था जिसपर हम लोग विराजमान थे।

शिथिल वाक्यको संयत वाक्यका ठीक विपरीत रूप समझना चाहिए। इसमें मुख्य भाग पहले ही दे दिया जाता है और पीछे आनेवाले शेष वाक्यमें प्रवाह और ओज नहीं रहता। ऐसे वाक्योंमें कुतूहलकी निवृत्ति प्रारम्भमें ही हो जाती है और शेष वाक्य ऐसे जान पड़ते हैं मानो भरतीके हो, जिनका कोई प्रयोजन न हो। ऐसे वाक्योंमें प्रभावोत्पादकताका अभाव रहता है। उदाहरण लीजिए—

चीता उसी वृक्षका चक्कर काटने लगा जिसपर हम लोग विराजमान थे क्योंकि उसे हम लोगोंकी गन्ध मिल गई थी, इसलिये उस समय दार्शनिकताके बदले हमारे हृदयपर भयंकर विभीषिका अधिकार जमाए बैठी थी।

सन्तुलित वाक्य वह होता है जिसके वाक्य एक दूसरेपर आश्रित और एक दूसरेसे सम्बद्ध होकर प्रभावित करनेवाले होते हैं, जैसे—

ब्रह्मचर्य ही जीवन है, विलास ही मृत्यु है ।

सवर्ष ही जीवन है, निश्चिंता ही मृत्यु है ।

अतः अच्छे लेखककी रचनामें सयम और सन्तुलन अत्यन्त आवश्यक हैं । इसके बिना वाक्य निर्जीव हो जाते हैं ।

महावाक्य या अनुच्छेद

किसी एक भाव, विचार, वस्तु या क्रियाकी व्यवस्थित व्याख्याके लिये जो एक वाक्य-समूह बनता है उसे अनुच्छेदक या महावाक्य कहते हैं । एक अनुच्छेदमें एक पूरी कथा या विषयके किसी एक अङ्ग या पक्षका एक सयत पूरा वर्णन अवश्य निहित होना चाहिए अन्यथा वह अनुच्छेद अपूर्ण और अव्यवस्थित माना जाता है । ये अनुच्छेद प्रायः दो प्रकारके होते हैं—१. सिद्धान्तारब्धी, २. परिणामान्तक । पहलेमें लेखक जिस बातका विवेचन करना चाहता है उसे अनुच्छेदके प्रारम्भमें देकर तदनन्तर उसकी व्याख्या करता है । ऐसे अनुच्छेद सिद्धान्तारब्धी कहलाते हैं । इन्हींको वर्णनात्मक निबन्धों या कथाओंमें मुख्यार्थवाची कहते हैं । जैसे—

लज्जा नारीका आभूषण है । जिस नारीकी आँखोंमें शील नहीं, लाज नहीं, संकोच नहीं, उस नारीका कहीं आदर नहीं होता । उसे लोग कर्कशा, लड़ाकी, टीसी तो कहते ही हैं, उसे कुलटा, पुँश्चली और छिनाल भी समझते हैं । किन्तु जो नारी अपना आँखें ऊपर न उठने दे, किसीके आगे कभी मुँह न खोले, ठाकर हँसे नहीं, अधिक और अनावश्यक बोले नहीं, उसके पैरोंमें सबके सिर, सबकी आँखें झुक जाते हैं ।

परिणामान्तक वाक्य वे होते हैं जिनमें लेखक कुछ वर्णन या विवरण देकर अन्तमें परिणाम निकालता और वर्णनीय वस्तुका परिचय देता है । ये वाक्य परिणामवाची कहलाते हैं । ऐसे वाक्योंमें अन्ततक कुतूहल बना रहता है और सयत वाक्योंकी रचना करनेमें अधिक सुविधा होती है । जैसे—

जिस नारीकी आँखोंमें शील नहीं, संकोच नहीं, उस नारीका कहीं आदर

नहीं होता। उसे लोग कर्कशा, लडाकी और दर्ती समझते हैं। किन्तु जो नारी अपनी आँखें ऊपर न उठने दे, किसीके आगे मुँह न खोले, ठठाकर हँसे नहीं, अधिक और अनावश्यक बोले नहीं, उसके पैरोंमें सबके सिर, सबकी आँखें झुक जाती हैं। अतः लज्जा ही नारीका आभूषण है।

प्रकरण, परिच्छेद अध्याय या सर्ग

प्रकरण, परिच्छेद, सर्ग या अध्याय सब समानार्थवाची शब्द हैं। ये विचारात्मक, दार्शनिक अथवा गूढ़ विषयोंके विभिन्न तत्त्वोंका अलग-अलग निरूपण करनेके काममें भी आते हैं और कथाके भागोंको अलग करनेके लिये भी। अथवा या प्रकरणका तात्पर्य यह है कि किसी एक ग्रन्थके प्रतिपादित विषय अथवा कथाका एक निर्दिष्ट और पूर्ण अंश उस प्रकरण या अध्यायमें पूरा आ जाय। प्रायः कथाओंमें कुतूहलका निर्वाह करनेके लिये किसी ऐसी घटना या प्रसङ्ग-पर लाकर परिच्छेद, प्रकरण या अध्याय समाप्त किया जाता है कि आगे जानने और पढ़नेकी जिज्ञासा बनी रहे। यह जिज्ञासा आगे दूसरे किसी सर्ग, प्रकरण या अध्यायमें पूरी कर दी जाती है और बीचमें अध्याय या प्रकरणका व्यवधान देकर अथवा बिना कथाका व्यवधान दिए ही नया प्रकरण चलाकर भी कथा-निर्वाह या विषय-निर्वाह किया जाता है। प्रबन्ध-काव्योंमें यही क्रिया सर्ग-रचनाके द्वारा और नाटकोंमें अंको तथा दृश्योंकी योजनासे की जाती है। ये प्रकरण एक विशेष कौशलसे प्रारम्भ किए जा सकते हैं और एक विशेष कौशलसे ही समाप्त किए जा सकते हैं।

नवम खण्ड

समीक्षा-शास्त्र

१

समीक्षाकी आवश्यकता

ससारमे बहुत-सी वस्तुएँ ऐसी है जो बाहरसे सहसा सबका ध्यान आकृष्ट नहीं करती और यदि आकृष्ट करती भी है तो उनका वास्तविक महत्त्व बहुत कम लोग समझ पाते है। कुशल पारखीके न होनेसे बहुत-सी वास्तविक सुन्दर वस्तुएँ और रचनाएँ अनादृत हो जाती हैं या उपेक्षित पड़ी रह जाती है, दूसरी ओर, बहुतसी निरर्थक वस्तुएँ और रचनाएँ भ्रम या पक्षपातसे सुन्दर और ग्राह्य समझी जाकर अनुचित आदर प्राप्त कर लेती है जिससे अयोग्यको तो प्रोत्साहन मिलता है और जनताको मूल्याङ्कनकी ऐसी भ्रामक कसौटी मिल जाती है कि उसके सहारे वह अनुचितको उचित, और त्याज्यको ग्राह्य मानने लगती है। अतः जनताकी रुचिको परिष्कृत, व्यवस्थित, सन्तुलित तथा विवेकशील बनाए रखनेके लिए किसी भी वस्तु या रचनाका ठीक मूल्याङ्कन तथा परिज्ञान करने या करानेवाले कुशल पारखीका होना मानव समाजकी सत्प्रवृत्तियोंकी सुरक्षाके लिये आवश्यक ही नहीं अनिवार्य भी है। किसी भी वस्तु या रचनाकी उचित परीक्षाके लिये ऐसा शास्त्र अवश्य होना चाहिए जिसके आश्रयसे प्रत्येक व्यक्ति स्थिर सिद्धान्त समझ सके और किसी वस्तु या रचनाका ठीक परीक्षण कर सके, अतः मनुष्यकी जिस वाणीके आश्रयसे सम्पूर्ण ज्ञान-विज्ञानका

प्रसार हो रहा है, और उसने जो साहित्य नामसे वाक्सृष्टि की है उसके उचित परीक्षणके लिये ही समीक्षा-शास्त्र आवश्यक है।

समीक्षा ही क्यों

साहित्यकी परीक्षाके लिये 'आलोचना' शब्दका प्रयोग अंगरेजी 'क्रिटिसिज्म' शब्दके रूपमें किया जाता है। आलोचना शब्दका अर्थ चारो ओरसे देखना (ओ समन्तात् लोचनम् अवलोकनम् इति आलोचनम् स्त्रियो आलोचना) भर है। परीक्षा शब्दका अर्थ भी चारो ओरसे देखना (परितः ईक्षा परीक्षा) ही है। इन दोनो शब्दोमें किसी वस्तु, रचना या विषयके भीतर पैठकर उसके सर्वाङ्गीण परिज्ञानकी बात नहीं आती। इसीलिये विद्वानोंने 'समीक्षा' या 'समीक्षण' शब्दका प्रयोग चलाया, जिसका अर्थ है भली प्रकार देखना, जाँच करना तथा पूरा ज्ञान प्राप्त करना (सम्यक् ईक्षा या ईक्षणम्)। इसीलिये साहित्यकी उत्पत्ति, उसके स्वरूप तथा उसके सब अङ्ग, उपाङ्ग, तत्त्व, गुण, दोष, प्रभाव, भेद आदिका पूर्ण ज्ञान करानेवाली विद्याका नाम 'साहित्य-समीक्षा-शास्त्र' ही उचित है।

उपर्युक्त विचारके अनुसार समीक्षा या समीक्षण वह साधु तात्त्विक प्रतिक्रिया है, जिसमें मनुष्य कुछ दशनीय पदार्थ वस्तु व्यक्ति या विषय) देखनेकी इच्छा करे, देखे और देख चुकनेपर उसमें जो द्रष्टव्य हो, उसे दूसरेको भी दिखानेकी इच्छा करे और दिखावे।'

समीक्षक, समीक्ष्यवादी और समीक्षा शास्त्री

जो मनुष्य स्वयं साधुवृत्तिसे ही किसी पदार्थका भली प्रकार निरीक्षण, परीक्षण और विश्लेषण करके स्वयं उस पदार्थके ज्ञानसे अवगत तो हो जाता है किन्तु दूसरोको बताने या समझानेकी उसमें या तो योग्यता नहीं रहती अथवा उसकी वृत्ति ही नहीं होती वह समीक्षक कहलाता है। जो व्यक्ति स्वयं किसी पदार्थका तात्त्विक निरीक्षण करके, उसकी विशेषताएँ दूसरोको भी बताता या समझाता

है, उसे समीक्ष्यवादी कहते हैं। जो व्यक्ति समर्थ होते हुए भी न तो स्वयं किसी पदार्थका तात्त्विक परीक्षण करता है न दूसरोको बताता है वरन् पदार्थोंका वास्तविक परीक्षण करनेकी इच्छावाले व्यक्तियोंको निर्देश देता है कि किस पदार्थको किस दृष्टिसे, किस प्रकार देखना और और समझना चाहिए तथा उसमें किस प्रकार रस लेना चाहिए वह समीक्षा-शास्त्री कहलाता है।

भारतमें समीक्षाका विकास

भारतवर्षमें राजशेखरने ही अपनी काव्य मीमांसामें समीक्षाका वास्तविक सूत्रपात किया किन्तु उसका व्यावहारिक रूप प्रस्तुत किया औचित्यवादियोंने ही। जेमेन्द्रने अपनी 'औचित्यविचारचर्चा'में समझाया है कि किसी भी प्रकारके काव्यमें यह देखना चाहिए कि उसमें काव्यका प्रत्येक तत्त्व उचित रूप, मात्रा और अनुपातमें व्यक्त हो पाया है या नहीं—

कण्ठे मे क्षया नितम्बफल्के तारेण हारेण वा,

पाणौ नूपुरबन्धनेन चरणे केयूरपाशेन वा।

शौर्येण प्रणते रिपौ करुणया नायान्ति के हास्यतां,

औचित्येन विना रुचि प्रतनुते नाङ्गकृतिर्नो गुणः॥

[यदि कोई महिला अपने गलेमें तगड़ी, कमरपर हार, हाथमें नूपुर और पैरोमें मुजबन्ध बाँध ले, यदि कोई अपने सम्मुख मुके हुए व्यक्तिपर वीरता दिखावे और शत्रुपर करुणा दिखावे, तो कौन ऐसा है जो इस मूर्खतापर नहीं हँस देगा। अतः औचित्यके बिना न तो कोई सजावट ही अच्छी लगती है न गुण ही।]

जेमेन्द्रकी इस विवेचनाके अनुसार औचित्य ही द्रष्टव्यताकी कसौटी है और काव्य या साहित्यमें इसी औचित्यकी परीक्षा ही उनकी दृष्टिसे वास्तविक काव्य-समीक्षा है।

इसके अतिरिक्त भारतमें योरोपीय ढंगकी कोई समीक्षा-पद्धति नहीं चली। रीति-ग्रन्थकारों या साहित्य-शास्त्रियोंने साहित्यके लक्षण

ग्रन्थोमे गुण, दोष, रीति, वृत्ति, अलङ्कार, ध्वनि, रस आदिके लक्षणके साथ उदाहरण दे-देकर छिटपुट ढगसे किसी कविकी किसी प्रासङ्गिक उत्कृष्टता या निकृष्टताका संकेत-मात्र किया है जिसे हम किसी भी प्रकार समीक्षाकी श्रेणीमें स्वीकार नहीं कर सकते ।

सूक्तिगत समीक्षा

हमारे यहाँकी एक और भी प्राचीन पद्धति रही है कि गुणी, सहृदय काव्य-मर्मज्ञोंने किसी कविके गुणों या दोषोंको अथवा कई कवियोंकी विशेषताओंको तुलनात्मक दृष्टिसे एक ही छन्दमें वर्णन कर डाला है । इनमें कहीं तो वर्णित कवियोंकी विशेषताओंका ही उल्लेख है, कहीं एककी प्रशंसा और दूसरेकी निन्दा भी व्यञ्जित है—

पुरा कवीनां गणनाप्रसंगे कनिष्ठिकाधिष्ठितकालिदासाः ।

अद्यापि तत्तुल्यकवेरभावादानामिका सार्थवती बभूव ॥

[पहले कवियोंकी गिनती होते समय कालिदास आदि श्रेष्ठ कवियोंने कनिष्ठिका उँगलीपर अपना स्थान जमा लिया । तबसे आजतक उनके समान कोई अन्य श्रेष्ठ कवि न होनेसे अनामिका बस अनामिका (बिना नामवाली) ही रह गई ।]

उपमा कालिदासस्य भारवेर्यगौरवम् ।

दण्डिनः पदलाहित्यं मावे सन्ति त्रयो गुणाः ॥

इसी परिपाटीका पालन हिन्दी साहित्यमें भी चलता रहा और इस प्रकारकी उक्तियों कवियोंकी परीक्षाके लिये प्रमाण समझी जाने लगीं—

सूर सूर तुलसी ससी, उडगन केशवदास ।

अश्वके कवि खद्योतसम, इत उत करत प्रकास ॥

किधौ सूरकौ सर लग्यौ, किधौ सूरकौ पीर ।

किधौ सूरकौ पद लग्यो, बेधत सकल सरिर ॥

तुलसी गङ्गा दुबौ भए, सुकश्मिके सरदार ।

जिनकी कवितामें लही, भासा बिबिध प्रकार ॥

सतसैयाके दोहरे, ज्यो नावकके तीर ।
 देखतकौ छोटे लगैं, घाव करैं गम्भीर ॥
 कविको देन न चहै बिदाई ।
 पूछै केसवकी कबिताई ॥
 तत्त्व-तत्त्व सूर कही, गुलसी कही अनूठी ।
 बची-खुबी कबिरा कही, और कही सब जूठी ॥

स्वयं-प्रशंसा तथा गर्वोक्ति

कभी-कभी कवियोने स्वयं अपनी रचनाके विषयमे प्रशंसात्मक या व्याख्यात्मक वाक्य कहे हैं, जैसे श्रीहर्षने नैषध-चरितके अन्तमे यह गर्वोक्ति कही है—

ग्रन्थग्रन्थिरिह क्वचित्स्वचिदपि न्यासि प्रयत्नान्मया
 प्राज्ञमन्यमना हठेन पठिती मास्मिन्स्वतः खेलेतु ।
 श्रद्धाराद्धगुरुश्लयीकृतदृढग्रन्थि समासदय—
 त्वेत्तकाव्यरसोर्निमज्जनसुखव्यासज्जन सज्जनः ॥

[मैंने जान-बूझकर प्रयत्नपूर्वक कहीं-कहीं इस काव्यमे गूढ़ गुत्थियों रख दी हैं । यह केवल इसलिये कि कोई विद्वन्मन्य खल अवज्ञाके साथ यह न कह सके कि मैंने तो नैषधीय-चरित पूरा पढ़ लिया, इसमे कुछ है नहीं । रही सहृदय सज्जनोकी बात, वे तो श्रद्धापूर्वक गुरुओंद्वारा गुत्थियोंको सुलभाकर इस काव्यामृतका पूर्ण आनन्द लेंगे ही ।]

विद्यापतिन अपनी काव्यताके सन्बन्धमे कीर्तिलतामे कहा है—

बालचन्द्र बिज्जावई भासा ।
 तुहुँ नहिं लग्गइ दुज्जन हासा ॥
 ओ परमेसर हरसर सोहई ।
 ई निचइ नायर मन मोहइ ॥

[द्वितीयाके चन्द्रमा और विद्यापतिकी भाषा दोनोंको दुर्जनोकी हँसीका दोष नहीं लगता क्योंकि वह बालचन्द्र तो परमेश्वर महादेवजीके

सिरपर मुशोभित है और यह विद्यापतिकी भाषा चतुर रसिकोका मन मोहित करती है।]

इस प्रकारकी समीक्षात्मक उक्तियोंसे ग्रन्थोंके अध्ययन करनेवाले जिज्ञासु अन्वेता केवल उतनी ही सकुचित दृष्टिसे उनका अध्ययन करने लगे। कालिदासमें लोग उपमा ही खोजते रह गए और बिहारीके दोहोंमें अच्छे गुणी पण्डित तथा विविध-भाषा-मर्मज्ञ भी यही ढूँढनेमें लगे रहे कि वे कैसे गम्भीर घाव करते हैं। इस सकुचित समीक्षा-वृत्तिका परिणाम यह हुआ कि अत्यन्त श्लाघ्य रचनाओंका परीक्षण और आदर खटाईमें पड़ गया और केवल उन्हीं कवियोंके पीछे लोग पड़े रह गए जिनके सम्बन्धमें उपर्युक्त प्रकारकी पद्योक्तियाँ प्रसिद्ध हो पाईं।

योरपमें समीक्षाका विकास

यद्यपि समीक्षा (क्रिटिसिज़्म) शब्दका प्रयोग योरपमें भी अभी सत्रहवीं शताब्दीसे होने लगा है, किन्तु उसके द्वारा जिस साहित्य-प्रणालीका बोध होता है वह यूनानमें पाँचवीं शताब्दी (ई० पू०) से ही चलने लगी थी। योरपमें किसी भी कलाकृतिके 'उस सज्ञान मूल्याङ्कन या परीक्षणको आलोचना या समीक्षा कहते हैं जो या तो आलोचककी व्यक्तिगत रुचिके अनुसार या किन्हीं स्वीकृत सौन्दर्यात्मक भावनाओंके अनुसार किया गया हो।' यह आलोचना (क्रिटिसिज़्म) शब्द वहाँ दोषान्वेषणसे लेकर ब्राउनिंग-द्वारा परिभाषित सौन्दर्य-विवेक (डिस्टिग्विशिंग ऑफ ब्यूटी) तक अनेक अर्थोंमें प्रयुक्त हुआ है। विक्टर ह्यूगोने कहा था कि 'कोई कलाकृति अच्छी है या बुरी, इसीकी मीमांसा करना आलोचनाका क्षेत्र है।' किन्तु इस व्याख्यासे भी इस प्रश्नका समाधान नहीं होता कि इस अच्छे और बुरेकी जाँचकी कसौटी क्या होगी। स्वैरवादियों (रोमान्टिस्टों) को छोड़कर प्रायः सभी लोग टी० एस० ईलियट और आई० ए० रिचार्ड्सके इस मतके ही पक्षपाती हैं कि 'आलोचकका तात्पर्य किसी वस्तुके मूल्योंका

निर्णय करना ही है।' अतः जब जे० ई० सिंगार्ने ने क्रांचिका अनुसरण करते हुए आलोचनाका मुख्य कार्य इन प्रश्नोका उत्तर देना बताया कि—

१. कलाकारने क्या अभिव्यक्त करनेका प्रयत्न किया है ? और

२. उसे अभिव्यक्त करनेमे वह कितना सफल हुआ है ?

—तो उसमेसे एक तीसरा प्रश्न निकल आया कि—

३. जो कुछ कलाकारने अभिव्यक्त किया है, वह क्या वास्तवमे अभिव्यक्त होनेके योग्य था ?

कारलाइलने इस सम्बन्धमे स्पष्ट कहा है—'हमे यह भी जानना चाहिए कि आलोचनाका यह उद्देश्य और कार्य हमारे व्यक्तिगत मानदण्ड या हमारे छोटे-से समाजके मानदण्डके बदले मानव-प्रकृति, सम्पूर्ण विश्वमे व्याप्त वस्तुओकी प्रकृति, तथा मनुष्यके हृदयो और कल्पनाओमे अवस्थित (पुस्तकोमे लिखे हुए रूपमे नहीं) काव्यात्मक सौन्दर्यके सार्वभौम सिद्धान्तोके साथ मेल खाता है या नहीं ? और यदि मेल खाता है ता कहाँ तक ?'

समीक्षा-तत्त्व

समीक्षापर हम तीन दृष्टियोसे विचार कर सकते है—

१. सैद्धान्तिक व्यवस्था या विज्ञानके रूपमे,

२ भाव-प्रेरित तथा अनुभव सिद्ध कौशलके रूपमे,

३ कला, अर्थात् एक व्यवस्थित सोद्देश्य रचनाके रूपमे ।

समीक्षा-सिद्धान्त

सिद्धान्त शब्दका अर्थ है 'किसी विषयके निरूपणका तात्त्विक आधार प्रस्तुत करना।' समीक्षाका उद्देश्य स्पष्टतः व्यावहारिक है। इसका काम है 'किसी कलात्मक कृति और उसके सौन्दर्य-भावनकी प्रक्रियाको आगे बढ़ानेमे सहायता देना तथा उसके लिये आवश्यक ज्ञातव्य ज्ञान या सामग्री एकत्र करना।' यह सामग्री निम्नलिखित प्रकारोकी हो सकती है—

क. कलात्मक रचनाकी सामग्रियो और कौशलोका ज्ञान ।

ख. कलात्मक प्रदर्शनके विषयोका ज्ञान (जिसका अध्ययन-क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है) ।

ग. कलाकार और उसकी रचना-क्रियाओका ज्ञान, जिसके अन्तर्गत कलात्मक रचनाका मनोवैज्ञानिक अध्ययन, कलाकारका जीवन-चरित और कलाका इतिहास भी आता है किन्तु एफ० ब्रूनेटिए जैसे कुछ विद्वान् इन्हे समीक्षाके क्षेत्रसे बाहरके विषय समझते हैं ।

इस दृष्टिसे (क) सामग्री और कौशलके सम्बन्धमें कुशल विद्वान् (जैसे भाषा-शास्त्री या छन्दःशास्त्री) यह कह सकते हैं कि हम भाषा और छन्दकी तुला पर ही अमुक कृतिकी कलात्मक पूर्णताका परीक्षण करेंगे । किन्तु उन्हें समझ रखना चाहिए कि केवल कौशलकी परीक्षा करना ही समीक्षा नहीं है ।

इसी प्रकार कुछ लोग (ख) कलात्मक प्रदर्शनके विषयोमें ज्ञानको ही आवश्यकतासे अधिक महत्त्व दे सकते हैं । यदि ऐसा होने लगे तब कोई तो मूर्तिकार को शरीर-शास्त्रका एक नियम बनाकर दे देगा और कहेगा कि बस इसीके अनुसार रचना करो ; कोई समाज-शास्त्री तथा मनोवैज्ञानिक किसी उपन्यासकारको समाज-शास्त्र और मनोविज्ञान-के नियम गढ़कर दे देगा और कहेगा कि अपनी रचनाओमें इन्हीं नियमोंका पालन करो, जैसे हिप्पोलिते तैनेने अपनी 'फिलौसौफी दे ल आर्ते' (१८६४-६६) में व्यवस्था दी थी । इसी मौलिक भूलके कारण लोगोको यह भ्रम हो गया कि समीक्षाका काम है 'किसी कलात्मक अनुकरणमें उसकी मूल प्रकृतिसे समानता खोजना ।'

आजकल लोगोकी सबसे बड़ी भूल यह है कि (ग) अपनी समीक्षा रुचि कलामें प्रवृत्त करनेके बदले वे कलाकारमें सरुच हो जाते हैं । कैनेथबर्कने अपने 'साहित्यिक रूपका तत्त्व' (फिलौसौफी ऑफ लिटरेरी फॉर्म, १९४१) में इसीकी व्याख्या करते हुए लिखा है—'इसीलिये हमारी अधिकांश आधुनिक समीक्षा वास्तवमें मनोविज्ञानीय (साइ-

कोलौजिकल), नर विज्ञानीय (एन्थ्रॉपौलौजिकल) और समाजवादी (सोशियोलौजिकल) विश्लेषण-मात्र रह गई है।'

इतिहास-विज्ञान (हिस्टोरियोग्रैफी) को भी समीक्षाका एक प्रकार अवश्य माना जा सकता है क्योंकि उसमें किसी एक विशेष साहित्यिक कृतिके विस्तृत विवेचनके बदले अन्य कलाकृतियोंके साथ उसके ऐतिहासिक प्रसङ्गका विवरण मिल जाता है। टी० एस० ईलियटने अपने 'परम्परा तथा व्यक्तिगत प्रतिभा' (ट्रेडीशन ऐण्ड दि इण्डिविजुअल टैलेंट, १९२०) शीर्षक लेखमें लिखा था—'किसी भी कलाकृतिका मूल्याङ्कन अतीतकी सम्पूर्ण कृतियोंकी समष्टिकी दृष्टिसे करना चाहिए जिन्हे मिलानेपर ही परम्पराका 'समवेत' क्रम स्थिर होता है। किसी कवि या किसी कलाके कलाकारका कोई अपना अलग अर्थ या उद्देश्य नहीं होता। उसकी रचनाका तात्पर्य तथा सौन्दर्य-भावन वही होता है जो उसने भूतपूर्व कवियों तथा कलाकारोंके सम्पर्कसे आत्मसात् किया है।' भाव प्रेरित तथा अनुभव-सिद्ध कौशलके रूपमें समीक्षा

कुछ विद्वानोंका मत है कि जैसे ससारके अन्य सभी स्वर्ण, रजत, हाथी, घोड़े आदि पदार्थोंका मूल्याङ्कन निश्चित सिद्धान्तके अनुसार करते हैं उसी प्रकार साहित्यका समीक्षात्मक मूल्याङ्कन भी निश्चित सिद्धान्तोंके अनुसार ही होना चाहिए। किन्तु यदि सबको अपनी-अपनी इच्छाके अनुसार किसी कृतिको उत्कृष्ट या निकृष्ट ठहरानेकी छूट दे दी जाय तो अविलम्ब कला-जगत्में भयङ्कर अराजकता छा जाय। अतः कलाकृतिकी समीक्षाके लिये सार्वभौम रुचि तथा व्यापक सौन्दर्य-भावनाके आधारपर ही सिद्धान्त निश्चित किए जाने चाहिए।

समीक्षाको ललित कला अथवा काव्य-रचना जैसी कोई कला या कौशल नहीं समझना चाहिए। समीक्षाको अलग एक कला समझनेकी क्षुल्ले ही ऐफ़० श्लेगल, सेन्त ब्यूवे तथा रस्किन जैसे विद्वान् स्वैरवादी (रोमांटिक) समीक्ष्यवादियोंकी अनेक भव्य कृतियोंका महत्त्व कम कर दिया है। यही दोष 'कलार्थे कला' (आर्ट फ़ौर आर्ट्स सैक)

आन्दोलनमें भी व्याप्त हो गया था, यहाँतक कि प्रभाववादी समीक्षा (इम्प्रेशनिस्टिक क्रिटिसिज्म) की प्रणालीमें तो यह दोष चरम सीमातक पहुँच गया था । इस प्रकारकी कलात्मक समीक्षा करनेसे तो वह समीक्षा स्वयं एक नवीन रचना बन जाती है जैसे वाल्टर पेटरने 'पुनर्जागरण काल' (रिनैसॉ १८३५, पृष्ठ ११५) में लागियो कोन्दापर जो पक्तियों लिखी हैं, उनमें लिखा तो गया है 'लियोनार्डोकी कला' पर, किन्तु वास्तवमें हमें उससे वाल्टर पेटरकी कलाका ही परिचय अधिक मिलता है । अतः यह स्मरण रखना चाहिए कि 'मानदण्ड' और 'समीक्ष्य सामग्री' दोनों एक प्रकृतिकी नहीं हो सकतीं । वास्तविक समीक्षा वही है जो उस कलाकृतिकी दासी होकर काम करे जिसे वह समझाने या जिसका समीक्षण करनेका प्रयास करती हो ।

कौशलके अर्थमें समीक्षा भी कला

कलाके समान समीक्षा एक व्यवस्थित क्रिया होती है, क्योंकि वह कुछ सिद्धान्तों और नियमोंके अनुसार अनेक शताब्दियोंकी अनेक जटिल वृत्तियोंवाली परम्परामें बँधकर विकसित होती है । समीक्षा सोद्देश्य होती है क्योंकि उसका उद्देश्य होता है रचनाको पोषित करना और उसके सौन्दर्यका आनन्द लेना । समीक्षा स्वयं रचना भी है क्योंकि यद्यपि वह स्वयं कलाकृतियोंको जन्म नहीं देती किन्तु वह रचनाकी प्रक्रियामें निरन्तर योग अवश्य देती रहती है । कलाको कला अङ्गीकार करके, उसे अकलात्मकसे भिन्न करके, रचित कलाकृतिकी व्याख्या करके तथा नवीन रचनाके लिये मार्ग बनाकर, वह (समीक्षा) कलाकार और ग्राहक (श्रोता, दर्शक या पाठक) दोनोंके बीच मध्यस्थ बनकर दोनोंके हितों तथा स्वत्वोंका संवर्द्धन करती है । वह उस माध्यम या साधनको पुष्ट करती है जिसमें कलाका विकास होता है, साथही वह मान-बमात्रकी सौन्दर्यभाविता स्मृतिका प्रतिनिधित्व करती हुई यह निश्चित करती चलती है कि किस वस्तुको, किस प्रकार स्मृतिमें सुरक्षित किया जाय, क्योंकि समीक्षा जिस सौन्दर्य या कलात्मक पूर्णताको मानना और

पोषित करना चाहती है, वह सौन्दर्य-विज्ञानके क्षेत्रका विषय है और क्योंकि समीक्षात्मक प्रक्रियाके सम्पूर्ण नियम इसी उद्देश्यपर केन्द्रित हैं, इसलिये हम समीक्षाको 'प्रयुक्त सौन्दर्य-विज्ञान' (ऐप्लाइड ऐस्थेटिक्स) कह सकते हैं ।

इस उपर्युक्त मध्यम मार्गीय स्थितिके कारण समीक्षाको दो रूपोंमें विचारना चाहिए—

क व्याख्या और मूल्याङ्कन

व्याख्या और मूल्याङ्कनमें भेद है । किसी वस्तुका सर्वाङ्ग तत्त्व समझना और उसकी विशेषताओपर मुग्ध होना दो अलग कार्य नहीं हैं वरन् समीक्षाकी प्रक्रियाके ही दो समन्वित अङ्ग हैं । इनमेंसे जब हम सर्वाङ्ग-तत्त्व समझनेका प्रयास करते हैं तब हमारी समीक्षा व्याख्यात्मक होती है । ससारकी प्रसिद्ध महत्कृतियोंपर जो समीक्षात्मक लेख लिखे गए हैं वे सब व्याख्यात्मक ही हैं । किन्तु समीक्षा उसकी परीक्षिका भी तो है । अतः सदानुभूतिमय व्याख्या करनेसे पहले भली-भाँति उस कलाकृतिको छान-फटक भी लेना चाहिए ।

ख विशिष्ट अभिप्रशंसन (ऐप्रीसिएशन) तथा सार्वभौम-सिद्धान्त

कभी कभी किसी एक विशिष्ट सौन्दर्य-कृतिके अभिप्रशंसनमें ऐसी विशिष्ट 'पारिभाषिक' समीक्षाका रूप बन जाता है जो केवल उसी कलाकृतिसे पूर्णतः सम्बद्ध होती है और जो प्रायः किसी सम्प्रदाय या आन्दोलनकी भावनासे आवेष्टित होती है । ऐसी विशिष्ट समीक्षा किसी निश्चित परिपाटीके युगोमें ही अधिक प्रलंबित हुई, विशेषतः उदात्तवाद (क्लासिसिज्म) की परम्परामें, जिसमें हौरेस और बालो जैसे व्यक्तियों ने समीक्षाके सिद्धान्त प्रतिपादित किए । इस प्रकारकी समीक्षाके दोषोका स्पष्टीकरण जी० ई० लैसिगने 'फ्रांसीसी नाटकीय नियमावली' (हाम्बुर्गिशे ड्रामादुर्गी, १७६७-६८) की आलोचनामें किया था और कहा था कि 'इस विशिष्ट अभिप्रशंसनकी वृत्तिके कारण किसी विशिष्ट आदर्श या परिपाटीको शाश्वत नियम समझनेकी भूल भी हो सकती है ।'

दूसरी ओर, समीक्षा के साथ-साथ सौन्दर्य-विज्ञान के दार्शनिक तत्त्वों का विधान कुछ इनी-गिनी रचनाओं में ही ढूँढना चाहिए ।

समीक्षा और रचना

कुछ लोग समीक्षा और रचना को भिन्न मानते हैं । वे केवल उस प्रकार के साहित्य को ही रचना मानते हैं जो स्वतन्त्र हो, अर्थात् जो, न तो किसी दूसरी साहित्यिक कृति से सम्बद्ध हो, न किसी दूसरी साहित्यिक कृति के सम्बन्ध में कुछ कहती हो । ये मनीषी मानते हैं कि जिस प्रकार नाटक, काव्य, कथा आदि, साहित्य के विभिन्न रचनात्मक रूप हैं वैसे ही समीक्षा भी एक रचनात्मक क्रिया है । समीक्षा और रचना में जो यह सभ्रम उत्पन्न हुआ है, उसका कारण संभवतः यही है कि समीक्षा विज्ञान भी है और कला भी, क्योंकि विज्ञान के समान वह विशिष्ट कृतियों का सूक्ष्म विश्लेषणात्मक परीक्षण करके उनके दोषों और गुणों का सम्प्रेक्षण करती है तथा उनके आधार पर यथासंभव व्यापक सिद्धान्त प्रतिपादित करती है । उधर कला के रूप में, वह प्रेरणात्मक तथा प्रभावात्मक कृतियों की सृष्टि भी करती है ।

विश्व-साहित्य का अध्ययन करने पर दाँते, गेटे, कौलरिज और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे कुछ इने गिने ही ऐसे महापुरुष मिलेंगे जिन्होंने अत्यन्त महत्त्वपूर्ण समीक्षात्मक ग्रन्थ भी लिखे हैं और साथ-साथ साहित्यिक क्षेत्र को भी सुन्दर रचनाएँ प्रदान की हैं । किन्तु केवल आलोचना तो प्रायः सभी युगों में हुई है ।

समीक्षा की तीन आधार-वृत्तियाँ . चयन, जिज्ञासा और अहम्

मनुष्य में समीक्षा की वृत्ति स्वाभाविक है । छोटे-छोटे शिशु भी प्रेय और अप्रेय, रुचि तथा अरुचि की वृत्ति से सम्पन्न होते हैं । यद्यपि वे इस प्रेयस् और श्रेयस् तथा अप्रेयस् और अप्रेयस् का उचित कारण नहीं बता सकते किन्तु उनकी यह चयन-वृत्ति सदा सजग और सचेष्ट रहती है । हमारी दृष्टि से गौ का दूध बालक के लिये अत्यन्त हितकर तथा शौष्टिक पेय है किन्तु यदि किसी कारणवश बालक को दूध से अरुचि हो

गई है तो वह उसे अप्राप्य समझता है और यदि बलपूर्वक उसे पिलाया भी जाता है तो वह हाथ-पैर पटककर या रोककर उसका प्रतिरोध करता है। इस वृत्तिको चयन-वृत्ति या रुचि अर्थात् 'अपने मनके अनुकूल व्यक्ति या वस्तुको चुनकर ग्रहण करना' कहते हैं।

इसीके साथ-साथ मनुष्यमें यह भी स्वाभाविक वृत्ति होती है कि वह प्रत्येक अज्ञात, नवीन तथा अद्भुत वस्तुका परिचय, उपयोग, प्रयोग या विवरण जाननेको समुत्सुक रहता है—यह क्या है? यहाँ क्यों आई है? इससे क्या होता है? यह क्या करती है? इससे क्या लाभ है? इसके भीतर क्या है? आदि प्रश्न इसी कौतूहलसे उत्पन्न होते हैं और जो वृत्ति इस कृतूहलको उत्तेजना देती है वह जिज्ञासा-वृत्ति कहलाती है।

मनुष्यकी एक और तीसरी स्वाभाविक वृत्ति होती है जिसमें वह अपनी, अथवा अपनेसे सम्बद्ध या अपने प्रिय व्यक्तियों, वस्तुओं आदिकी बुराई नहीं सहन कर सकता। यहाँ तक नहीं, वह अपनेको और अपने प्रिय व्यक्ति या पदार्थोंको अन्य व्यक्तियों या पदार्थोंसे श्रेष्ठतर समझता है—अपने एकाक्ष पुत्रको भी उसकी माता अन्य दो आँखवालों से सुन्दर और श्रेष्ठ ही मानती है। यह अहवृत्ति कहलाती है। इस वृत्तिमें आकाक्षा होती है कि जिसे मैं ठीक, प्रिय और सुन्दर समझूँ उसे ही दूसरे भी ठीक, प्रिय और सुन्दर समझें, जो मैं कहूँ, उसे ही सब स्वीकार करें और जो मेरा मत है या जो मैं कहता हूँ वही शुद्ध, सटीक मत है। हम चुनीं दीगरे नेस्त (हमें छोड़कर कोई दूसरा है ही नहीं) भावना ही इस अहवृत्तिका मूल तत्त्व है और यही वृत्ति समीक्षाकी मूल प्रेरणा-शक्ति भी है।

यदि हम विश्व-साहित्यकी समीक्षा-पद्धतियोंपर विचार करें तो उनमें व्यापक रूपसे ये ही तीन तत्त्व मिलेंगे—१. चयन-वृत्ति या रुचि, २. जिज्ञासा-वृत्ति और ३. अहवृत्ति। इन तीनों वृत्तियोंने ही समय-समयपर कभी अकेले और कभी समन्वित रूपसे कला-कृतियों अथवा

साहित्यिक कृतियोंके परीक्षणके लिये लोगोको प्रेरित किया है।

यद्यपि समीक्षाके अन्तर्गत चयन, जिज्ञासा और अहकी तीनों ही वृत्तियों काम करती हैं किन्तु समीक्ष्यवादियोंने चयन, जिज्ञासा और अहवृत्तिका सशोधन तथा परिष्कार करके उन्हें व्यक्तिगतसे समष्टिगत तथा ऐकदैशिक और ऐकान्तिकसे सार्वभौम बना दिया है। इसका तात्पर्य यह है कि उन्होंने सकुचित चयन, जिज्ञासा और अहको इतना व्यापक बना दिया कि उस व्यापक चयनवृत्ति, व्यापक जिज्ञासा-वृत्ति और व्यापक अहवृत्तिसे किसी कलाकृति या साहित्यिक कृतिका परीक्षण करनेपर जो परिणाम निकाले जायें वे मानवमात्र-द्वारा अनुमोदित तथा मान्य हों। ऐसे व्यापक परिणामों या सिद्धान्तोंका संस्थापन ही समीक्षा-शास्त्र है और उन व्यापक सिद्धान्तोंके अनुसार परीक्षण करना ही समीक्षा है। यही तात्त्विक समीक्षा-दर्शन है।

२

समीक्षाके सिद्धान्त

किसी साहित्यिक कृतिका अर्थ समझनेके लिये हमें एक तो स्वयं उस कृतिका तात्पर्य और दूसरे, उस कृतिमें लेखक क्या तात्पर्य व्यक्त करना चाहता है, इन दोनोंका भेद समझ लेना चाहिए। ये दोनों अर्थ क्रमशः 'वास्तविक' और 'उद्दिष्ट' कहलाते हैं।

किस काव्यका क्या 'वास्तविक' तात्पर्य है यह स्वयं उस ग्रन्थके अध्ययनसे अर्थात् उस ग्रन्थके शब्दों और वाक्योंका अध्ययन करके ज्ञात हो सकता है। काव्यमें शब्दोंके प्रयोगों और उनके सम्बन्धोंसे व्यक्त होनेवाले अर्थोंसे उस उद्देश्यका मूल्याङ्कन हो सकता है जो कला-कृतिकी रचनाके समय कविने आरोपित किए थे।

किसी कृतिमें 'उद्दिष्ट' अर्थका प्रमाण दो प्रकारसे परखा जाता है—

१. आन्तरिक और २. बाह्य। किन्तु यह भेद सदा निश्चयपूर्वक प्रयुक्त नहीं किया जा सकता।

२. शब्दोंके वे साधारण अर्थ आन्तरिक साक्ष्य होते हैं जो किसी ऐतिहासिक कोश या किसी ऐतिहासिक अध्ययनसे प्राप्त होते हैं, किन्तु किसी कृतिका अर्थ जाननेके लिये उससे बाहर भी जाना चाहिए।

३. कविके पत्र, दैनन्दिनी (ढायरी) या वार्तालापसे कविके उद्देश्यके सम्बन्धमे जो सूचना मिले वह पूर्ण रूपसे बाह्य साक्ष्य है, क्योंकि जो उद्दिष्ट अर्थ उससे व्यक्त होगा वह काव्यके शब्दोंकी परिधिसे बाहरका होगा।

ग्रन्थकारके जीवन और उसकी कृतिके सम्बन्धमे कुछ प्रकारकी सूचनाओंसे एक मध्यम मार्ग यह भी प्राप्त होता है कि वह ग्रन्थकार अभ्यासपूर्वक किसी एक शब्दको किस विशेष अर्थमे प्रयोग करता है। यह बाह्य साक्ष्य भले ही हो किन्तु वास्तविक साक्ष्य नहीं हो सकता क्योंकि कविका जीवन-चरित उस शब्दका अर्थ निर्णय करनेके पूरे इतिहास एक अशमात्र ही है। किसी ग्रन्थकारके ग्रन्थके वचन या उसके उद्गमके अध्ययनके द्वारा जो उसके विशिष्ट सम्बन्ध जाने जा सकते हैं, वे सर्वसाधारण आदर्शकी सम्भव सीमामे रक्खे जा सकते हैं। इनमेसे २. और ३. मे भेद करना सदा कठिन होगा किन्तु यदि २. की ओर ही हम प्रवृत्त हो तो १. और ३. से पूर्णतः भिन्न एक विचित्र प्रकारकी आलोचना प्रस्तुत हो जायगी।

आन्तरिक प्रमाणके आधारपर लेखकका उद्देश्य निकालनेका अर्थ यह है कि हम वास्तविक और उद्दिष्ट दोनों अर्थोंको एक मानते हैं। किन्तु जहाँ कोई बाह्य साक्ष्य नहीं है वहाँ आलोचक यह निश्चय नहीं कर पाता कि वे एक है या नहीं। बाह्य प्रमाणके आधारपर किसी ग्रन्थकारका उद्देश्य निकालनेका अर्थ यह है कि या तो लेखकका उद्देश्य उसके बाह्य और आन्तरिक साक्ष्य दोनोंके अनुसार एक ही है या जहाँ इनमे द्वैध हो वहाँ बाह्य साक्ष्य लेखकके उद्देश्यको स्वयं कृतिकी अपेक्षा अधिक प्रामाणिक सूत्र प्रदान करता है। किन्तु यह सम्भव

नहीं है क्योंकि इस प्रकारके बाह्य साक्ष्य उतने पक्के और सच्चे नहीं हो सकते और रचनाके समय उनकी मानसिक अवस्थाका ठीक प्रसारण नहीं कर सकते जितना उस मानसिक अवस्थासे उद्भूत वह कृति कर सकती है। जहाँ लेखकका वास्तविक उद्देश्य उसके प्रत्यक्ष उद्देश्यसे भिन्न है वहाँके लिये वह पूर्णतः भ्रामक सिद्ध हो सकती है।

ग्रेटे कार्लाइल क्रोचे स्पिंगार्न सिद्धान्त

कुछ समीक्षकोंका यह मत है कि हम समीक्ष्यवादियोंको अपनी समीक्षामें इन अप्राकृतिक प्रश्नोंका उत्तर देना चाहिए कि—

१. किसी रचनामें लेखकने क्या करनेका प्रयत्न किया है ?
२. उस निर्दिष्ट कार्यमें उसे कहाँ तक सफलता मिली ?
३. क्या वह कार्य वास्तवमें किए जाने योग्य था ?

इन प्रश्नोंको ही एच्० एल्० मेकनने ग्रेटे कार्लाइल-क्रोचे स्पिंगार्न-स्थियरी कहा है।

किन्तु यह महत्त्वकी बात है कि यद्यपि स्पिंगार्नने इसे आलोचनाकी एकमात्र प्रणाली बताया था किन्तु पीछे चलकर उसने उसमें सुधार कर दिया और यह कहा कि 'वास्तवमें स्वयं कृति ही लेखकका उद्देश्य होता है और किसी लेखकका उद्देश्य उसकी कृतिमें भीतर ही भीतर वहाँ भी पहचाना जा सकता है जहाँ वह सफल नहीं हो पाया है।' यह वास्तवमें परस्पर-विरोधी बात है। कोई भी कृति उस सीमा तक नहीं पहुँच पा सकती है जो समीक्ष्यवादीकी दृष्टिमें उद्दिष्ट होनी चाहिए थी या जो लेखक उसे करनेके लिये अभ्यस्त था या जो उससे आशा की जाती थी। किन्तु इस बातका कोई भी आन्तरिक और बाह्य साक्ष्य नहीं है कि लेखकने कोई ऐसी बात सोची थी जिसे वह पूरा नहीं कर पाया।

सक्षेपमें हम कह सकते हैं—

१. लेखकके उद्देश्यके आन्तरिक और बाह्य साक्ष्यमें भेद करना कठिन है, किन्तु यह कहा जा सकता है कि किसी विशिष्ट प्रकारके

साध्यपर विश्वास करना उसके जीवन-चरितकी ओर जाना है और किसी दूसरे प्रकारके साध्यपर विश्वास करना स्वयं उस कृतिके वास्तविक अर्थके पास पहुँचना है।

२. किसी कृतिका अर्थ उसीके भीतर निहित रहता है, इसलिये उद्देश्यका निर्णय तबतक असंभव है जबतक कि स्वयं कृति-द्वारा ही उसका समाधान न हो और ऐसी स्थितिमें तब निरर्थक और अनावश्यक है। इसलिये यह कहना भ्रामक है कि हम किसी कृतिका निर्णय इस बातसे कर सकते हैं कि वह किसी लेखकके उद्देश्यको सिद्ध करनेमें कहाँतक सफल हुई है।

३ 'उद्देश्य' शब्द प्रायः पूर्ण वास्तविक अर्थका सन्निपन्न रूप मान लिया गया है इसलिये कभी-कभी जब हम उद्देश्य और परिणामके भेदके सम्बन्धमें निर्णय देते हैं तब वह वास्तवमें किसी कृतिके भीतर उसके पूर्ण अर्थ या योजनाके सम्बन्धमें ही निर्णय होता है। ये सब मूल्याङ्कनके निर्णय हैं। और

४ इस प्रकारके निर्णय साधन और साध्यके अथवा शैली या विषयके सम्बन्धपर नहीं होते वरन् अङ्ग और अङ्गीके सम्बन्धपर होते हैं।

सत्यका सिद्धांत

कुछ लोगोका यह मत है कि काव्यका प्रमुख तत्त्व सत्य है और समीक्षकको काव्य में यही गुणतत्त्व खोजना चाहिए। इस सत्यकी उपस्थिति किसी काव्यमें कहाँ है यह जाननेके लिये विद्वानोंने अभ्राङ्कित कसौटियों बना दी हैं जिनके अनुसार अभ्राङ्कित अलग-अलग वाद ही बन गए हैं—

१. विवेकात्मक आत्म-साध्य (रैशनल सेल्फ एविडेन्स), जिसके अनुसार विवेकवाद (रेशनलिज्म) का सिद्धान्त चला।

२. स्वान्तः-प्रेरित स्वतःसाध्य (इन्स्टिक्टिव सेल्फ एविडेन्स), जिससे अन्तःप्रेरणावाद (इन्स्टिन्क्शनलिज्म) की सृष्टि हुई।

३. बाह्य तथ्योसे उसकी सङ्गति, जिससे स्पष्ट यथार्थवाद (नेव रीयलिज्म) की उत्पत्ति हुई।

४. प्रत्यक्ष प्रयोग-द्वारा यथार्थताके निर्णयकी स्थिति, जिससे वैज्ञानिक प्रत्यक्षवाद (सायटिफिक पौजिटिविज्म) की उत्पत्ति हुई।

५. अनुभवके पूर्ण समुन्नतिशील रूपके साथ आवयविक सङ्गति, जिससे प्लेटो और हैगेल आदिके 'दार्शनिक आदर्शवाद' का जन्म हुआ।

६. चिरकालिक कार्यशीलता या जीवनकी पूर्णतामे प्रभावशाली कारण होना, जिससे जेम्सका प्रयोजनवाद (प्रेग्येटिज्म) और ड्यूईका साधनवाद (इन्स्ट्रूमेण्टलिज्म) चला।

विचार करनेपर प्रतीत होगा कि ये सब कसौटियों या सिद्धान्त अलग-अलग अपनेमे पूर्ण नहीं हैं और कुछ अंशोमे तो ये आपसमे मिलते-जुलते भी हैं जैसे—वैज्ञानिक प्रत्यक्षवाद वास्तवमे तथ्यात्मक होता है अतः उसे हम उपर्युक्त ३ तथा ४ सख्यक कसौटियोंके साथ मिला सकते हैं। देकांतेके दार्शनिक सिद्धान्तके अनुसार १ और ३ सख्यक कसौटियों एक साथ रह सकती है, बर्गसनके अनुसार २ और ६ तथा रसलके अनुसार १ और ४।

काव्य सत्य

कुछ विद्वानोका मत है—'साधारण व्यवहारमे जिसे हम सत्य कहते हैं अर्थात् किसी बातको बिना किसी मिलावटके वर्णन करना कहते हैं, वह काव्यमे सम्भव नहीं है। उस प्रकारका सत्य तो केवल इतिहासमे ही सम्भव हो सकता है अतः काव्यमे हमें एक दूसरे प्रकारके सत्यकी खोज करनी चाहिए जिसे काव्य-सत्य कहते हैं', जिसे 'जे० मिडिल्टन मरी'ने काव्यका सार (टोटल स्टेटमेन्ट या तत्त्व) कहा है। इसीको कुछ लोगोंने काव्यका तात्त्विक गुण मानते हुए कहा है कि 'आदर्श पाठकका यह धर्म है कि वह इस काव्य-सत्य नामक तात्त्विक गुणको सात्त्विक समर्थन देता चले।' इस सत्यको काव्यमे वर्णित घटनाओंकी तथ्यता या अतथ्यतासे पूर्णतः भिन्न समझना चाहिए।

सत्य-तुल्यता (ब्रेसेम्ब्लॉ, प्रोबेबिलिटी या वेरीसिमिलीट्यूड)

कुछ फ्रान्सीसी आलोचक मानते थे कि किसी भी साहित्यिक कृतिमें सत्य-तुल्यता या विश्वसनीयता होनी चाहिए अर्थात् 'कलात्मक विश्वास दिलाने'की योग्यता होनी चाहिए। सत्रहवीं शताब्दीमें फ्रान्सीसी आलोचकोंने सत्य तुल्यताके दो भेद किए—१ आर्दिनेया २. एक्स्त्रा आर्दिनेया। आर्दिनेया या साधारणमें पात्रों-द्वारा अपने सामाजिक स्तर या आचार-विचारके अनुसार आचारका औचित्य और अपने अभिव्यक्त उद्देश्यके औचित्यका प्रदर्शन था। इसे 'आन्तरिक विश्वसनीयता' कह सकते हैं। एक्स्त्रा आर्दिनेया या असाधारणमें अलौकिक कृत्योका, जैसे सहसा किसी देवताका प्रकट हो जाना, अद्भुत आकस्मिक घटना और कहीं कहीं असाधारण रूपमें सुन्दर अभिव्यक्तिका प्रदर्शन आता था। इनमेंसे साधारण सत्य-तुल्यता तो कलाके लिये अनिवार्य और अपरिहार्य मानी जाती थी और असाधारण, एक विशेष प्रकारका आनन्द माना जाता था जो उसमें रह भी सकता था, नहीं भी रह सकता था।

सत्य-तुल्यता किसी काल्पनिक कृतिमें सत्यकी उस समकक्षताके अशको कहते हैं जो पाठकमें यह विश्वास उत्पन्न करती है कि उसके व्यापार और चरित्र दोनों विश्वसनीय या सम्भव हैं। प्राचीन तथा वर्तमान आलोचनामें यह सर्वसम्मतिसे मान लिया गया है कि वास्तविक या आदर्शान्वित यथार्थवादका कुछ तत्त्व किसी अनुकरणको सत्य-तुल्य या विश्वसनीय बनानेके लिये आवश्यक है।

औचित्यका सिद्धान्त

बहुतसे समीक्षाचार्योंका मत है कि किसी भी काव्य, रचना या कलाकृतिमें केवल औचित्य (प्रोप्राइटी, फिटनेस, देकोरम या प्रेपोन) का ही विचार करना चाहिए अर्थात् यह देखना चाहिए कि उस काव्यके सब तत्त्व परस्पर एक दूसरेसे उचित तथा सङ्गत प्रकारसे सम्बद्ध हैं या नहीं और दूसरी विचारनेकी बात यह है कि वे सब तत्त्व उचित स्थलपर

उचित मात्रामे, उचित मर्यादाके साथ, उचित रूपमे सन्निविष्ट किए गए हैं या नहीं ।

योरपमे भी सबसे पहले यूनानियोने औचित्यका प्रयोग सङ्गीत शास्त्रके सिद्धान्तोमे किया था किन्तु वहाँसे सरककर वह भाषण-शास्त्रमे फिर व्यावहारिक सिद्धान्तके रूपमे, और फिर शैलीके 'गुणो'मे कर लिया गया और तबसे यह निरन्तर भाषण-शास्त्र और काव्यशास्त्रके गुणोमे प्रधान तत्त्व गिना जाता रहा, यहाँतक कि कुछ लोगोने तो यह कह दिया है कि शैली और उसके प्रकारोका सिद्धान्त वास्तवमे औचित्यका ही सिद्धान्त है । दिअनूसिअस, सिसरो, हौरेस, किन्ती लयन, दाँते, पुटेनहम, सिडनी, जौन्सन आदि सबने व्यापक रूपसे यह औचित्यका सिद्धान्त माना है ।

ममता और कौतूहल

सुन्दरके प्रति हमारी ममता होती है, जो हमारे स्नेह या अनुरागके भावका पोषण करती है । असाधारणके प्रति श्रद्धा या आदर-भाव होता है, जो हमारी विवेक-वृत्तिको तृप्त करता है । अद्भुतके प्रति कौतूहल होना है, जो हमारी जिज्ञासा-वृत्तिको तृप्त करता है । इस प्रकार सौन्दर्य हमारी चयन-वृत्तिको परिष्कृत करता है, असाधारण हमारी अह-वृत्तिका शुद्ध करता है और अद्भुत हमारी जिज्ञासा-वृत्तिका सस्कार करता है ।

समीक्षाके सिद्धान्त

प्रत्येक व्यक्तिको वह सब अच्छा लगना चाहिए जो सुन्दर, असाधारण, अद्भुत हो । अतः समीक्ष्यवादीको भी किसी कलाकृतिका परीक्षण करते समय यह देखना चाहिए कि उस कलाकृतिमे रचनाकारने सुन्दर, असाधारण तथा अद्भुतका नियोजन कहाँ किस प्रकारसे किया है और इस प्रकारका परीक्षण करनेके लिये उसे चार आधारोपर एक प्रश्नावली प्रस्तुत करनी चाहिए जिसका उत्तर ही उस कलाकृतिकी पूर्ण समीक्षा हो जायगी ।

१. ऐतिहासिक जिज्ञासा

कोई भी समीक्ष्यवादी यदि कहे कि हम किसी कलाकृतिको लेकर ही उसका ठीक अध्ययन और विश्लेषण कर लेंगे तो उसकी यह बात अमान्य होगी क्योंकि कोई भी रचनाकार सामान्यतः जब लिखता है तो किसी एक विशेष युगमें, किसी विशिष्ट दृष्टिकोणसे, किन्हीं विशेष व्यक्तियों, वर्गों या समाजोंके लिये लिखना है, अतः समीक्षकके सिद्धान्तोंका सर्वप्रथम तत्त्व है ऐतिहासिक जिज्ञासा, जिसके अन्तर्गत अग्राङ्कित प्रश्नोंकी व्याख्या होनी चाहिए—

क. यह रचना किसने की अर्थात् उस व्यक्तिका शील, कुल, सङ्गति, प्रतिभा, विद्या, योग्यता, रुचि, अध्ययन, भ्रमण, धार्मिक या राजनीतिक मत आदि सब बातोंका विवेचन करना चाहिए क्योंकि प्रत्येक रचनाकारकी रचनामें उसका मानस व्यक्तित्व आद्यन्त अभिव्यक्त होता रहता है।

ख. यह रचना कब अर्थात् किस युगमें की गई, जिसके अन्तर्गत उस युगकी सामान्य वृत्ति, शील, शिष्टाचार, लोक-वृत्ति, शासन आदि सबका विवेचन होना चाहिए क्योंकि कवि सामाजिक प्राणी होता है और इसलिये उसके विचारोंपर अपने युगके समाज और राज्य-शासनकी रीति-नीतिका प्रभाव पड़ता ही है।

ग. उपर्यङ्कित प्रश्नोंमेंसे ही यह तीसरा प्रश्न निकल आता है कि कविने किस प्रेरणासे रचना की। यह प्रेरणा व्यक्तिगत भी हो सकती है जैसे—शंतेने अपनी प्रेयसी विपत्रिसके कारण ही 'दैवी आनन्द' (डिवाइन कामेडी) की रचना की या कालिदासने रघुवशियोंके उदात्त चरित्रोंसे प्रभावित होकर रघुवश की रचना की। कभी सामाजिक कारण भी हो सकते हैं और राजनीतिक भी। जैसे बाणने हर्षको प्रसन्न करनेके लिये हर्षचरित लिखा, गोस्वामीजीने स्वान्तःसुखाय होनेपर भी लोककल्याणके लिये रामचरितमानसकी रचना की और सूरने देवल साम्प्रदायिक वृत्तिसे सूर-सागरकी रचना की या चन्दने पृथ्वीराज को प्रसन्न करनेके लिये पृथ्वीराज-रासो लिखा। इन प्रेरणाओंके कारण

भी रचनाओंमें कविके विचारोंकी छाया रहती है, अतः इन प्रेरणाओंका भी अध्ययन करना चाहिए।

घ उपर्युक्त प्रश्नसे ही सम्बद्ध यह प्रश्न उठता है कि उसने क्यों, किस उद्देश्यसे रचना की? जिसके अन्तर्गत यह विचार होना चाहिए कि कवि क्या सन्देश देना चाहता है या क्या प्रभाव डालना चाहता है और यह सन्देश तथा प्रभाव वह क्यों उपयुक्त या आवश्यक समझता है।

ङ इसका तात्पर्य यह है कि समीक्ष्यवादीको यह भी स्वाभाविक जिज्ञासा करनी चाहिए कि वह रचना किसके लिये लिखी गई—स्वान्त-सुखाय या किसी व्यक्ति विशेष, किसी वर्ग विशेष अथवा सम्पूर्ण मानव-समाजके लिये, क्योंकि किसी आधारपर ही हम कविकी सफलता या असफलताका परिज्ञान कर सकते हैं।

इन पाँचों प्रश्नोंका समन्वय 'ऐतिहासिक जिज्ञासा' कहलाता है। यही समीक्षा-सिद्धान्तका प्रथम आधारतत्त्व है।

२. अन्तरङ्ग विश्लेषण

ऐतिहासिक जिज्ञासा कर चुकनेके अनन्तर ही समीक्ष्यवादीको उस कृतिका परीक्षण करने बैठना चाहिए और सर्वप्रथम उस रचनाका अन्तरङ्ग विश्लेषण करना चाहिए। इस अन्तरङ्ग विश्लेषणमें उसे यह देखना चाहिए कि कविने क्या लिखा अर्थात् उसने अपने काव्यका विषय या वस्तु-संस्कार कहाँ से प्राप्त किया, उसमें ऐतिहासिक अंश कितना है, काल्पनिक अंशोंका सहयोग करके उसने किस संयोजन या कौशलसे उस विषयमें सुन्दर, असाधारण तथा अद्भुत तत्त्वोंका समावेश किया है, उसमें सत्यता कितनी है, सत्याभास कितना है, सत्य-तुल्यता कितनी है, कितना अश सम्भव प्रतीत होता है और कितना असम्भव तथा असत्य। कविने कितने अशोंमें परम्पराका निर्वाह किया है और कौनसी तथा कितने अंशोंमें नवीनताओंका समावेश किया है। इसके अन्तर्गत यही विश्लेषण करना चाहिए कि कविने

सुन्दर, अद्भुत तथा असाधारण तत्त्वोका समावेश काव्यके विषयमे किया है या कथा, घटना, पात्र तथा स्थलमे किया है और उनमे भी कहाँ कहाँ किस रूपमे किया है अर्थात् कविने मूल आकरसे ली हुई वस्तुमे कौनसे परिवर्तन किए ? कौन-सी नवीनता उत्पन्न करके किस प्रयोजनसे वह परिवर्तन किया ? और उससे उस विषयमे क्या चमत्कार आ गया ? पात्रोके चरित्रोमे भी यदि उसने कोई नवीनता उत्पन्न की है तो वह उनके रूप-वर्णनमे की है या गुणमे या कार्यमे । इसी विश्लेषणके अन्तर्गत उनकी रचनाके शिव तत्त्वकी भी व्याख्या कर लेनी चाहिए कि वह कहाँतक लोक-कल्याणकारी है यद्यपि यह अश विशेष रूपसे समीक्षा-सिद्धान्तके चौथे तत्त्व प्रभाव-मीमांसामे आना चाहिए ।

३ बहिरङ्ग परीक्षण

अन्तरङ्ग विश्लेषणके अनन्तर काव्यका बाह्य अध्ययन या बहिरङ्ग परीक्षण करना चाहिए । इसके अन्तर्गत अग्राङ्कित प्रश्नोका समाधान आवश्यक है—

क. कविने जिन सामग्रियोको कथा-वस्तुके लिए एकत्र किया है उनकी रूप-सजा किस प्रकार की है, अर्थात् उस सामग्रीको किस नये तथा आकर्षक ढङ्गमे सजाकर कविने रचना-कौशल द्वारा उसमे नवीनता तथा आकर्षण उत्पन्न किया है । यह नवीनता कितनी उचित, परम्परागत, सुन्दर, असाधारण या अद्भुत है ।

ख. कविने जिस भाषा, शैली या छन्दका प्रयोग किया है उसके प्रयोगमे कितना परम्पराका अश है ? और उसके कारण भाषा, शैली या छन्दमे क्या सुन्दरता, असाधारणता तथा अद्भुतता आ गई है ?

इन प्रश्नोका उत्तर ही रचनाकृतिका बहिरङ्ग परीक्षण होगा । पीछे बताया जा चुका है कि कभी-कभी कोई कवि केवल अभिव्यक्ति-कौशल (जबोदानी) दिखानेके लिये ही रचना करते है, इसलिये, बहिरङ्ग परीक्षण भी आवश्यक तत्त्व है क्योंकि अभिव्यक्ति-कौशलसे पूर्ण

रचनाओंका समीक्षण करनेके लिये केवल बहिरङ्ग परीक्षण ही एकमात्र आधार-तत्त्व होता है ।

४. प्रभाव मीमांसा

किसी रचनाकी ऐतिहासिक जिज्ञासा तृप्त करके उसका अन्तरङ्ग विश्लेषण और बहिरङ्ग परीक्षण करके ही समीक्ष्यवादीको सन्तुष्ट नहीं हो जाना चाहिए क्योंकि इस प्रकारकी परीक्षा करके उसे कभी-कभी यह देखकर आश्चर्य होगा कि जिन रचनाओंमें सभी गुणतत्त्व विद्यमान हैं, वे पुस्तकालयोंमें पड़ी सड़ती रहीं और जिनमें गुण-तत्त्वका अभाव है उनका आदर होता रहा । अतः समीक्ष्यवादीका यह भी कर्त्तव्य है कि वह उन सब कारणोंकी भी छानबीन करे, जिनके कारण कोई कृति प्रसिद्ध हुई या अप्रसिद्ध रह गई । इस मीमांसाके अन्तर्गत अग्राङ्कित प्रश्नोंका समाधान होना चाहिए—

(क) कविके समयमें ही उस रचनाका उसके देशमें तथा अन्य देशोंमें कितना आदर हुआ ?

(ख) उस आदरकी प्रतिष्ठाके लिये कवि, समीक्ष्यवादी, समाचार-पत्र या राज्य-शासनका क्या आश्रय मिला ?

(ग) स्वयं उस रचनामें लोक-प्रतिष्ठा प्राप्त करनेवाले कौनसे तत्त्व हैं और वे काव्यात्मक हैं या नैतिक ?

(घ) किसी कृतिका आदर उसके देश और युगमें न होकर अन्य देशों और युगोंमें क्यों हुआ ?

(ङ) यदि आदर हुआ तो वह अनावश्यक तथा अतिरञ्जित तो नहीं हुआ, यदि हुआ तो क्यों ?

इसीके अन्तर्गत उस प्रभावकी भी मीमांसा करनी चाहिए जो काव्य-के सात्त्विक रूपके कारण व्याप्त होता है अर्थात् अमुक रचनाके पढ़नेसे किसी व्यक्तिपर अथवा किसी व्यक्ति या समाजके आचार विचारमें किस प्रकारका परिवर्तन हुआ ? वह परिवर्तन कर्होतक वाञ्छनीय है ?

उस परिवर्तनके लिये वह रचना कहाँ तक उत्तरदायी है और उस समाज-का सघटन या ढाँचा उसके लिये कहाँ तक उत्तरदायी है ?

३

समीक्षाके प्रयोजन

१ महत्त्व सिद्धि

समीक्षाके निम्नांकित प्रयोजन—

स्वयं अपनी कृति समझाने और उसका समर्थन करानेके लिये लिखी हुई समीक्षा अर्थात् महत्त्व-सिद्धिके लिये की हुई समीक्षा ।

२ पथप्रदर्शन

अरस्तूके कुछ तथा-कथित अनुयायियोंने कहा कि 'समीक्षाका प्रयोजन है लेखकोका मार्ग-प्रदर्शन करना और जनताकी रुचिके परिष्कारके लिये विधान बनाना।' इसका समर्थन हौरेसने भी किया था और पुनर्जागरण-कालमें भी यही मत सर्वमान्य रहा, आजकल प्रौद्योगिकवादियों (मनो-विश्लेषणवादियों) तथा अस्पष्टवादियों (औब्सक्यो-रेन्टिस्ट्स)-द्वारा कुछ आधे मनसे, किन्तु मार्क्सवादियों (सोशल रीयलिस्ट्स या सामाजिक तथ्यवादियों) - द्वारा पूर्ण रूपसे यह सिद्धान्त मान्य हो गया है कि समीक्षाका प्रयोजन है 'लेखकोका पथ-प्रदर्शन करना ।'

३. लोकरुचिका परिष्कार

समीक्षाका तात्पर्य कुछ लोग मानते हैं कि यह आदेश देना है कि 'जनता किस वस्तुको प्रिय या रुचिकर समझकर स्वीकार करे तथा किस वस्तुको अप्रिय या अरुचिकर समझकर अस्वीकार करे; यह नहीं, कि जनताको क्या रुचिकर प्रतीत होता है।' अर्थात् जनताकी रुचिको ऐसा परिष्कृत कर दिया जाय कि जो वस्तु, क्रिया या आचार-विचार समीक्ष्यवादियोंकी दृष्टिसे श्रेष्ठ, सुन्दर, भव्य और रुचिकर हो, उसे ही जनता भी श्रेष्ठ, सुन्दर, भव्य और रुचिकर समझे ।

४. अभिप्रशंसन (एप्रिसिएशन)

समीक्षाका एक नवीन रूप चला है जो केवल अभिप्रशंसन (एप्रिसिएशन या गुण-वर्णन) के रूपमें अथवा केवल अभिव्यक्ति-मात्रके रूपमें व्यक्त हुआ है ।

५. लेखक तथा जनताकी सेवा

ऊपरवाले प्रयोजनसे मिलते-जुलते योरोपीय समीक्षकोंके ये दोनो सिद्धान्त भी हैं—

(१) समीक्षा लेखकोकी सेवा करती है, तथा

(२) समीक्षा जनताकी सेवा करती है ।

इनमेंसे पहिला सिद्धान्त तो हौरेस, वीदा, ब्वालो और पोपके उन आदेशोंमें प्राप्त होता है जिनमें उन्होंने बताया है कि 'लेखकोको अच्छे समीक्ष्यवादीसे निरन्तर परामर्श लेते रहना चाहिये ।' फारस और अरबमें इस 'इसलाह' को बड़ा महत्त्व दिया जाता है ।

'समीक्षा-द्वारा जनताकी सेवा करनेका सिद्धान्त' सब प्रकारकी विधानात्मक समीक्षामें अन्तर्हित ही रहता है, क्योंकि उसमें समीक्ष्यवादीका सदा यह प्रयास रहता है कि वह जनताको दूषित साहित्यसे सावधान करके बचावे और सत्साहित्यकी ओर प्रवृत्त करे । व्यापक रूपसे किन्तु अधिक निश्चित व्यवस्थाके साथ यह जनताकी सेवा करनेकी भावना अविधानात्मक, निर्णयात्मक तथा व्याख्यात्मक समीक्षामें विद्यमान रहती ही है । सेन्त व्यूवेके अप्राङ्कित वक्तव्यमें इस सिद्धान्तका स्पष्ट आभास मिलता है—'समीक्षाका कार्य ही यह है कि वह समाजमें स्वस्थ रुचि उत्पन्न करके तथा साहित्यकी श्लाघ्य परिपाटियों स्थापित करके समाजको समुन्नत करे और उसके शील तथा सदाचारको पुनः व्यवस्थित करे ।' मैथ्यू आरनोल्डने भी इसका समर्थन किया है—'ससारमें आजतक जो कुछ भी जाना या विचारा गया है उसमेंसे सर्वश्रेष्ठको प्रदूषण करके उसके प्रचारका प्रयास करना ही समीक्षा है ।'

अभी कुछ वर्ष पूर्व आउडनने इसी मतको अपने सिद्धान्तमें पुनः दुहराते हुए कहा है—‘समीक्ष्यवादीका कर्तव्य, अतीतकी संस्कृतियोंके ज्ञानका प्रसार करना भी है तथा पाठकको मानव-जीवनमें व्याप्त एकता, उसके (समीक्ष्यवादीके) अपने अनुभवके साथ कलाकृतिकी सङ्गति या मेल तथा कलात्मक महत्त्वोंका अन्य महत्त्वोंसे सम्बन्धका परिचय देना भी है।’

६. निर्णय देना ही समीक्षा

प्राचीनतम समीक्षाओंमें यह देखनेको मिलता है कि ‘भली प्रकार निर्णय करने’ में ही समीक्षाकी कला मानते हैं। नवीनतम समीक्षाओंमें तो यह बात अर्थात् निर्णय देनेकी बात स्पष्ट रूपसे प्रकट ही कर दी गई है। आई० ए० रिचार्ड्सने कहा है—‘समीक्ष्यवादी होनेका अर्थ ही यह है कि वह किसी वस्तु या कृतिके गुण-तत्त्वों या मूल्योंका निर्णायक बने।’

अच्छे निर्णयात्मक समीक्ष्यवादी केवल तर्क सङ्गतिपर ही पूर्णतः अवलम्बित नहीं रहते। स्वयं निर्णयात्मक तथा व्याख्यात्मक समीक्ष्यवादी टी० एस्० ईलियटने लिखा है—‘समीक्षा तो सञ्ज्ञानताका विकास है।’ इस बातका समर्थन सेन्त ब्यूवे, डाइडन, जौन्सन और आरनोल्ड सभीने अपने-अपने ढङ्गसे किया है। जौन्सनने कहा है—‘किसी रचनाका सुन्दरताएँ किसी साक्ष्य या प्रमाणके द्वारा नहीं दिखाई जा सकती, अतः पूर्णतः कल्पनापर छोड़ दी जाती हैं।’

७ अच्छे लेखनके सिद्धान्तोंका अन्वेषण और प्रयोग

आरनोल्डका मत है कि ‘निर्णय करना अत्यन्त आवश्यक तो है किन्तु जो निर्णय किसी निष्पक्ष और शुद्ध मस्तिष्कमें बिना किसी विवेक-क्रियाके स्वयं नये ज्ञानके साथ आ बैठता है, वही महत्त्वपूर्ण है और यदि कोई व्यक्ति नीरस, विधान-निर्माताका रूप धारण करनेके बदले, सहचर तथा सकेतके रूपमें, बिना किसी प्रकारके बौद्धिक प्रयासके,

अपना निर्णय उस नवीन ज्ञानके साथ-साथ दे डाले तो वह पाठकका अधिक हित कर सकता है।' यहाँ आरनोल्डने निर्णयात्मक समीक्षाके लिये जिस विशेष प्रकारकी भावनाका समर्थन किया है उसे हम 'अच्छे लेखनके सिद्धान्तोका अन्वेषण और प्रयोगके रूपमे समीक्षा' कह सकते हैं।

कौलरिजका कहना था—'जैसे किसी ज्योतिर्विद्के लिये सूर्य ग्रहमे स्थित हुए बिना सौर-मण्डलकी गति समझना असम्भव है उसी प्रकार जबतक साहित्य-रचनाके समस्त क्षेत्रको एक साथ दृष्टिगत करानेका कोई केन्द्रीय स्थल मनुष्य प्राप्त न कर ले तबतक उसके लिये सच्चा समीक्ष्यवादी होना भी असम्भव है।' इसीकी व्याख्या करते हुए कौलरिज कहता है—'दूसरोके द्वारा रचे हुए ग्रन्थोपर निर्णय देनेके 'नियम' गढ़नेकी अपेक्षा, रचना करने या लिखनेके सिद्धान्त स्थापित करना समीक्षाका अधिक आवश्यक उद्देश्य है।' वह आगे लिखता है—'मैं उसी परीक्षणको निष्पत्ति, शुद्ध और दार्शनिक मानता हूँ, जिसमे समीक्ष्यवादी, व्यापक रूपसे काव्यके आधारभूत सिद्धान्तोकी स्थापना करनेका प्रयत्न करता है और जिनमे वह विभिन्न प्रकारके काव्योपर उनके प्रयोगका स्पष्ट निर्देश करता चलता है। इस प्रकार समीक्षाका अपना मानदण्ड प्रस्तुत करके वह उन विशेष कृतियोका स्पष्ट निर्देश करेगा जिनपर, उसके द्वारा निर्धारित मानदण्डके नियमोका, उसकी समझमे, प्रयोग हो सकता है।' यही अरस्तूका 'अनुभवाश्रित आदर्श' (ऐम्पिरिकल आइडियल) भी है। इसी आदर्शपर डाइडनने अपना प्रसिद्ध 'नाटकीय काव्यपर निबन्ध' (ऐसे औन डू मैटिक पोएजी) लिखा, ऐडीसनने अपना 'कल्पनाके आनन्द' (प्लेजर्स ऑफ दी इमेजिनेशन) लिखा और सेमुएल जौन्सनने भी इसी भावनाका आदर करते हुए कहा—'समीक्षाका उद्देश्य है सत्य।' अच्छी रचनाके सिद्धान्तोकी विवेचना करते हुए उसने कहा—'काव्य-रचनाके अभ्यासने सिद्धान्त स्थिर किए हैं, सिद्धान्तोने काव्य-रचनाका अभ्यास नहीं स्थिर किया है।'

८. सुविचार

फ्रासके नवोदात्तवादियोने सुविचार या विवेक (गूड सेन्स) को ही समीक्षाकी कसौटी बताया है। इस सिद्धान्तके प्रवर्तक थे ब्वालो, समर्थक थे ड्राइडन और जौन्सन। इनका कथन था कि 'समीक्ष्यवादीमें यह योग्यता होनी चाहिए कि वह स्थितियों या विषयोंके औचित्यको ठीक पहचान सके। इस औचित्यका तात्पर्य यह है कि उसे अतीतकी घटनाओंका क्रमिक ज्ञान होना चाहिए तथा विषयोंके कार्य-कारणका बुद्धिसङ्गत परिचय होना चाहिए।' उनका मत है कि 'बुद्धि-सङ्गत या सामान्य बुद्धिकी बात यही है कि असतसे सदा असत्की उत्पत्ति होती है और सतसे सदा सत्की।' इसीलिये इन समीक्षा-शास्त्रियोंका यह मत था कि 'नाटको या उपन्यासोंके पात्रोंके चरित्र विकासमें एक प्रकार-की सङ्गति होनी चाहिए।'।

समीक्षासे लाभ

समीक्षा कई प्रकारसे, कई प्रकारके व्यक्तियों तथा वर्गोंके लिये लाभकर सिद्ध हो सकती है—

१. स्वयं समीक्ष्यवादीके लिये ही वह (समीक्षा), सयत आत्माभिव्यक्तिका ऐसा स्वर्णद्वार है जिसमें प्रवेश करके वह जान जाता है कि 'मुझे किसके लिये क्या बात, कब, किस परिस्थितिके अनुसार, किस ढंगसे कहनी चाहिए।' अभिव्यक्तिकी इस व्यापक रीतिके ज्ञानके साथ उसके विवेक तथा सौन्दर्यके उचित अभिप्रशसन तथा गुण-ग्राहकताकी भावनाका भी अभिवर्द्धन होता चलता है जिससे उसकी सौन्दर्य-भावना तथा विवेचना-वृत्तिका परिष्कार हो जाता है और उसकी स्वाभाविक चयन-वृत्ति, जिज्ञासा-वृत्ति और अहवृत्ति अधिक संयत तथा सुप्रवृत्त हो जाती है।

२. समीक्षाके द्वारा समीक्ष्यवादी केवल किसी एक विशिष्ट लेखकका अभिप्रशसन करके, केवल उस लेखकका ही हित, कल्याण तथा उचित

पथप्रदर्शन नहीं करता वरन् उस अभिप्रशसन या समीक्षा-द्वारा वह व्यापक रूपसे सब लेखकोंके लिये ऐसा मार्ग-निर्दर्शन करता है जिससे लेखक न तो बहुत रूढ़िमें ही लिपटा चले, न रूढ़िसे पूर्णतः विलग ही हो जाय ।

३. समीक्षाकी सहायता पाकर कोई भी लेखक अपनी किसी विशेष साहित्यिक रचनाके लिये विषय-सामग्री भली प्रकार चुनने, संग्रह करने, सजाने और प्रयोग करनेका कौशल जान सकता है, अर्थात् नवीन रचना करते समय समीक्षाके सिद्धान्तोंका आश्रय लेकर वह यह जान सकता है कि मुझे अपनी अमुक रचनाके लिये कहाँसे सामग्री प्राप्त होगी ? उस सामग्रीका कितना अंश मुझे अपनी रचनाके लिये ग्रहण करना चाहिए और कितना छोड़ देना चाहिए ? इस ग्राह्य सामग्रीको किस क्रमसे रखकर, किस प्रकार अलंकृत करके आकर्षक तथा सहृदय-हृद्य बनाना चाहिए ? और किस प्रकार इस सामग्रीका प्रयोग अपनी रचनामें करना चाहिए ?

४. समीक्षाके द्वारा जनताका मनोविनोद भी होता है, क्योंकि लोग काव्यके परीक्षण और विवेचनकी कसौटियोंके द्वारा किसी भी रचनाका उचित आनन्द ले सकते हैं । साथ ही, समीक्षाके द्वारा जनताको यह भी शिक्षा मिलती चलती है कि वास्तवमें अच्छी रचना कैसी होती है ? किन सुन्दरताओंके कारण कोई रचना बुरी और त्याज्य समझी जाती है ? इस प्रकार समीक्षाके द्वारा जनताकी रुचि और वृत्तिका परिष्कार होता है और उसकी सौन्दर्य-भावना तथा विवेचना-शक्तिका स्ववर्द्धन होता रहता है ।

५. मेथ्यू आरनोल्डने कहा है—‘लोक-सामान्य सस्कृति और प्रतिभाके विकासके लिये जो उर्वर क्षेत्र आवश्यक है उसके उच्च स्तरके पोषणमें भी समीक्षा सहायक हो सकती है ।’ तात्पर्य यह है कि समीक्षाके द्वारा हम व्यापक रूपसे जनताका उच्चतर सांस्कृतिक तथा बौद्धिक विकास भी कर सकते हैं ।

ऊपर के विवेचन स्पष्ट है कि समीक्षामें, किसी वस्तुका अध्ययन होता है, साङ्गोपाङ्ग विवेचन होता है, विशेषताओंका अभिप्रशसन होता है, सब तत्त्वोंका विश्लेषण होता है, सावधान करनेके लिये दोष-प्रदर्शन किया जाता है, रचनाके उचित अध्ययनके लिये कविके उद्देश्य, उसके युगकी समस्या, कविपर उनका प्रभाव, रचनाकी परिधि, अन्य काव्योंसे उसकी तुलना तथा आगेके लिये आदेश आदि, सभी बातें आती हैं और यह सब कार्य केवल सत्यका ज्ञान और प्रचार मात्र नहीं है । अतः इन सब दृष्टियोंसे, समीक्षाके उद्देश्य तीन विभागोंमें बाँटे जा सकते हैं—

१. विवेचन : जिसके अन्तर्गत वैज्ञानिकके समान समीक्ष्य वस्तुके सब अङ्गोंका विश्लेषण, युग-प्रवृत्तिका कविपर प्रभाव, कविका उद्देश्य, काव्यके गुण और दोष आदिका अध्ययन होता है ।

२. तुलना : जिसके अन्तर्गत किसी एक विशिष्ट रचनाकी तुलना उसी कविकी अन्य रचनाओंसे, उसी भाषाके अन्य कवियोंकी उसी प्रकारकी रचनाओंसे या अन्य प्रकारकी रचनाओंसे अथवा अन्य भाषाओंकी उस प्रकारकी या अन्य प्रकारकी रचनाओंसे की जाती है ।

३. प्रेरणा . जिसके अन्तर्गत समीक्ष्यवादीके वे सभी संकेत और सिद्धान्त आते हैं जिनके द्वारा वह निर्देश करता है कि 'इस प्रकार किसी रचनाका आनन्द लो, औरोंको इस रचनाका सौन्दर्य बताओ, इस प्रकारके दोषसे सावधान रहो, इस प्रकारकी रचनाओंकी ओर प्रवृत्त हो तथा इस प्रकारसे रचना करो ।'



समीक्ष्यवादी

समीक्षक के उद्देश्योका अध्ययन करनेसे यह स्पष्ट है कि समीक्ष्यवादी चास्तवमे पठित समाजका वह अग्रणी, नेता या मुखिया है जिसका कार्य स्वयं सम्बुद्ध होकर दूसरोको सजग और प्रबुद्ध करना है और जिसके स्वयं सम्बुद्ध और सज्ञान न होनेसे समाजगत सौन्दर्य-भावना और विवेचना वृत्तिमे अनेक दोष आ सकते हैं ।

समीक्ष्यवादीका संस्कार

समीक्ष्यवादीमे निम्नांकित गुण होने चाहिएँ—१. अध्ययनशीलता, २. निष्पक्षता, ३. सौन्दर्य भावनाका संस्कार, ४. अभिव्यक्ति कौशल, ५. विवेक, ६. युक्तियुक्तता, ७. सहृदयता, ८. भावकता ।

समीक्ष्यवादीकी चार वृत्तियाँ

मनुष्य अपनी तीन वृत्तियोंके आधारपर किसी वस्तुको अच्छा समझकर उसकी श्रेष्ठता या निवृष्टताका विवेचन करता है, वह है—चयन, जिज्ञासा और अह-वृत्तियाँ । इन तीनों वृत्तियोंके आधारपर वह अपनी रुचि और योग्यताके सहारे ससारकी सब वस्तुओमेसे अपने अनुकूल प्रिय वस्तु या पदार्थका चयन करता या छाँटकर अलग कर लेता है । उसके मनमे विद्यमान कुतूहलकी भावना उसके सम्बन्धमे जिज्ञासा उत्पन्न करती है और इस जिज्ञासाका परिणाम भी वह अपनी योग्यता और रुचिके अनुसार निकाल लेता है, उसकी अह-वृत्ति उसे प्रेरित करती रहती है कि वह अपनी चयन की हुई वस्तुके गुण दूसरोसे कहे, उसका प्रचार करे, उसकी श्रेष्ठता सिद्ध करे, दूसरोको माननेके लिये विवश करे और आवश्यकता पडनेपर उसके लिये छल-कपटका भी आश्रय ले । इस अहवृत्तिके कारण कभी-कभी मनुष्य अपने दोषका भी समर्थन करने या कराने लगता है । इसलिये जहाँ एक ओर समाजने श्रेयस्

और प्रेयस्के ज्वलन्त रूप, उदाहरण और आदर्श एकत्र कर रखे हैं, वहीं दूसरी ओर उनकी उपेक्षा करके कुछ व्यक्ति अपनी चयन, जिज्ञासा और अह-वृत्तिकी वृत्ति, तुष्टि और पूर्तिके लिये, अपनी योग्यता और समर्थताके आधारपर किसी रचना या कलाकृतिका समीक्षण और परीक्षण करते हैं। इस दृष्टिसे समीक्ष्यवादियोंको हम चार श्रेणियोंमें रख सकते हैं—

१. काक-वृत्ति : जो सदा कटु बोलते हैं, मल तथा दोषपर ही जिनकी दृष्टि जाती है। ये काकवृत्तिवाले छिद्रान्वेषी कहलाते हैं।

२. कोकिला वृत्ति : जो सदा अपने ही दलकी रीति-नीतिको श्रेष्ठतम मानते हैं और दूसरोंको बुरा समझकर उन्हें हानि पहुँचाकर केवल अपना या अपने दलके मतका उसी प्रकार स्वार्थपूर्ण पोषण करते हैं जैसे कोकिला अपने बच्चेका पोषण करानेके लिये कौएके अण्डे गिरा देती है।

३. मधुकर-वृत्ति : जो सभी खिले हुए फूलोंपर बैठ बैठकर उनका रस लेते हैं और दूसरोंको पान करानेके लिये उस रससे मधु बनाते हैं। ऐसे लोग गुणग्राहक तथा गुण-दर्शी अभिप्रशंसक होते हैं जो सब रचनाओंमेंसे केवल गुण ही गुण निकालकर उन्हें सबके समक्ष इस रूपमें उपस्थित करते हैं कि लोग उन गुणोंसे लाभान्वित हो और वह स्थापित की हुई वस्तु स्वयं अपनेमें नवीन, सुन्दर हितकर पदार्थ बन जाय।

४. हस-वृत्ति : जो निष्पक्ष निर्णायककी भाँति सब प्रकारके पक्षपातों से विलग होकर दूधका दूध और पानीका पानी कर देते हैं और प्रत्येक रचनाके गुण-दोषको अत्यन्त विशद तथा स्पष्ट रूपसे व्यक्त करके लोगोंके सम्मुख उपस्थित कर देते हैं जिससे कि लोग गुणको ग्रहण कर लें और अवगुणसे सार्वधान होकर उसका त्याग कर दें।

अतः चार प्रकारके ही समीक्ष्यवादी होते हैं—१. छिद्रान्वेषक या निन्दक, २. पक्ष-भावित, ३. अभिप्रशंसक और ४. निर्णायक।

समीक्षाका आधार

यद्यपि 'किसी वस्तुका ठीक दर्शन तथा परीक्षण करके दूसरोको उसके गुण दोषका विवरण देना, उसकी ओर प्रवृत्त करना, वैसी रचना करनेके लिये दूसरोको प्रेरित करना तथा जनताकी रुचि परि-मार्जित करना' सभी कुछ समीक्षाका प्रयोजन है किन्तु यह सब तब होता है जब हम किसी रचनाका उचित गुणतत्त्व (वैल्यू) जान लें अर्थात् उसका मूल्याङ्कन कर ले क्योंकि किसी वस्तुका गुणतत्त्व या मूल्य जाने बिना हम उसके सम्बन्धमे निर्णय नहीं दे सकते। अतः पहले यह जान लेना चाहिए कि इस मूल्याङ्कनका स्वरूप क्या है अर्थात् हम किस मानदण्डसे किसी रचनाका परीक्षण करें।

मानदण्डके स्रोत

ये मानदण्ड अग्राङ्कित पाँच मुख्य स्रोतोमेसे किसी एकसे प्राप्त होते हैं—

१. मनुष्योसे : अर्थान्—

(क) सब मनुष्योको सब कालोमे और सर्वत्र क्या अच्छा लगता है ?

(ख) व्यवस्थित रूपसे सुयोग्य व्यक्तियोंको क्या अच्छा लगता है ?

(ग) स्वयं समीक्ष्यवादीको क्या अच्छा लगता है ?

२. उन आप्त-वाक्यो या मान्य प्रतिष्ठित ग्रन्थोसे : जिनका प्रयोग—

(क) अनुसरण या अनुकरणके लिये किया जा सकता है और जिस अनुकरणके परिणाम-स्वरूप या तो वैसी अधानुकरणीय रचनाएँ होती हैं जैसी योरपमे मध्यकालीनवादियो-द्वारा हुई, जिन्होंने एक भी शब्द ऐसा नहीं लिखा जो सिसरोने न प्रयोग किया हो, या

ऐसी होनी हैं जिनके सम्बन्धमे गेटेने सावधान करते हुए कहा था कि 'कुछ ऐसे पक्के शिष्य होते हैं जो अपने प्रतिभाशाली गुरुके थूकनेके ढङ्गका भी अनुकरण करने लगते हैं।'

(ख) उस कसौटीके रूपमे किया जा सकता है, जिसके सहारे हम अन्य महाकृतियोंका अभिज्ञान कर सकें।

(ग) सिद्धान्त-निरूपण तथा सिद्धान्त-प्रयोगके लिये किया जा सकता है अर्थात् उनसे सिद्धान्त निकालकर उनसे अन्य कृतियोंका परीक्षण किया जा सकता है और जिनके सम्बन्धमे रेनौल्ड्सने कहा है—'उस (ग्रन्थ) के चरण-चिह्नोपर चलनेके बदले केवल उसके द्वारा निर्दिष्ट सड़कपर ही चलनेका उद्योग करना चाहिए।'।

३. रूपात्मक गुणोंसे : अर्थात् रचना-स्वरूप और रचना-शैलीके उन अनेक तत्त्वोंसे, जिन्हे समीक्षकोंने किसी एक कृतिसे नहीं वरन् उस प्रकारकी सब कृतियोंमेसे ढूँढ निकालनेका प्रयत्न किया है।

४. ग्राहक (श्रोता, द्रष्टा, पाठक) पर रचनामे पड़े हुए मनोवैज्ञानिक प्रभावसे : जिसके अन्तर्गत तीव्रता (इन्टेंसिटी), कालावधि (ड्यूरेशन) की समस्या और लौगिनस द्वारा प्रतिपादित उस सक्रमण (ट्रान्सपोर्ट) अर्थात् उदात्त ग्राहक-द्वारा किसी भावसे भावित होने की बात भी आ जाती है, जिसकी व्याख्या करते हुए उसने कहा है—'किसी रचनाकी श्रेष्ठताकी परख यही है कि वह बार-बार हृदयमे सिहरन उत्पन्न करती रहे।'।

५. लेखकके अपने सिद्धान्तसे : जैसे तुर्गनेवकी सब रचनाओंमे श्रमिकोंके साथ सहानुभूति और मैकौलेकी रचनाओंमें टोरी-दलकी नीतिका समर्थन पाया जाता है।

गुणतत्त्व (वैल्यू)

अधिकांश व्यक्ति अपनी समीक्षामे इनमेसे कुछ स्त्रोतोंसे प्राप्त मान-दण्डोंके समन्वित विधानका ही प्रयोग करते हैं। किन्तु ये मानदण्ड भी रचनाके कुछ विशेष मूल्यों या गुण-तत्त्वोपर अवलम्बित होते हैं।

‘किसी रचनाका गुण-तत्त्व या मूल्य वह विशेष नियोजन है जो किसी रचनामें उपस्थित होकर, उसे मूल्यवान्, महत्त्वपूर्ण या गुणान्वित करके इस योग्य बना देता है कि उसकी ओर लोगोका विशेष ध्यान आकृष्ट हो ।’ अभी थोड़े दिन पूर्व आई० ए० रिचार्ड्सने ‘मूल्याङ्कनका सिद्धान्त’ (वैल्यू-थियरी या ऐग्जियोलौजी) निर्धारित करते हुए यह परिणाम निकाला कि ‘सम्पूर्ण समीक्षा-पद्धतियाँ कुछ गुण-तत्त्वोंकी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष पूर्वनिश्चित सयोजनाओं या भावनाओंपर ही अवलम्बित हैं जो कभी मिटाई नहीं जा सकतीं ।’

व्यवहारवाद और सिद्धान्तवादके दोनो चरम छोरोंसे बचकर आदर्श मध्यम मार्ग यह है कि समीक्षाके मानदण्डोंका आवार हमारा अनुभव हो, अर्थात् वे कलाकारको अभ्यास-प्रणाली और जनताकी बदलती हुई रुचिके आधारपर हो ।

गुणतत्त्वका स्वरूप समझनेके लिये हमें दो प्रश्नोंका समाधान कर लेना चाहिए ।

१. क्या वस्तुएँ इसलिये सुन्दर लगती हैं कि हम सौन्दर्यात्मिका दृष्टिसे उनकी सुन्दरतामें भावित हैं, या—

२. क्या हम इसलिये उनकी ओर प्रवृत्त या उनसे सौन्दर्य भावित हैं कि वे सुन्दर हैं ।

इनमेंसे पहले प्रश्नकी दृष्टिसे देखा जाय तो किसी वस्तुका गुणतत्त्व हमारी दृष्टिपर अवलम्बित है और इसलिये वह अन्तर्व्याप्त (सब्जैक्टिव) है । दूसरी परिस्थितिमें हमारी रुचि ही गुणतत्त्वके पूर्वस्थित अस्तित्व पर अवलम्बित है, अतः वह बहिर्व्याप्त (औब्जैक्टिव) है । किन्तु ये दोनो सिद्धान्त भी अपनेमें पूर्ण नहीं हैं और बड़ी द्विविधा उत्पन्न कर सकते हैं ।

बाह्य सापेक्षवाद

उपर्युक्त दोनो परस्पर-विरोधी सिद्धान्तोंके मध्यम मार्गके रूपमें

अभी थोड़े दिन हुए एक तीसरा मूल्याङ्कनका सिद्धान्त प्रस्तावित किया गया है जिसके अनुसार 'किसी वस्तुमें मूल्य या गुणतत्त्व होना सम्भवा तो इसलिये जाता है कि हम उसके प्रति रुचि प्रदर्शित करते हैं किन्तु हम यह रुचि उसमें इसलिये प्रदर्शित करते हैं कि उसमें वास्तवमें कुछ ऐसे बाहरी लक्षण हैं जो हमारी रुचि आकृष्ट करते हैं।' इस दृष्टिके अनुसार, जिसे प्रायः लोग बाह्य सापेक्षवाद (औब्जेक्टिव रिलेटिविज्म) कहते हैं, किसी वस्तुमें गुणतत्त्वका अस्तित्व और उसमें हमारी रुचि दोनों सम्बद्ध है या उसके दो पक्ष हैं जिनमेंसे कोई एक दूसरेसे पहले पीछे नहीं आता, दोनों साथ आते हैं।

किन्तु यह सिद्धान्त भी किसी व्यक्तिवादी दृष्टिकोणसे व्याख्यात नहीं होना चाहिए क्योंकि हमारी रुचि भी प्रत्यक्षतः, कमसे कम कुछ अशमें सही, सामाजिक प्रभावसे बनती है। क्या सुन्दर है? इस सम्बन्धमें हमारी भावनाएँ सामाजिक परिवर्तनके साथ-साथ बदलती रहेंगी। अतः नियम और सिद्धान्त भी उतने ही तरल, परिवर्तनशील तथा उतने ही अनवरत प्रवहमान हैं जितना मानव-समाज। इसीलिये कलाकारोंको उन सिद्धान्तोंमें बाँध रखना अनुचित है जो उन वस्तुओंसे लिए गए हैं जो उन रुचियोंको सन्तुष्ट करनेके लिये रची गई थीं, जो समाप्त हो चुकी हैं। किन्तु साथ ही यह कहना भी असङ्गत है—कि 'अतीतसे अपना पूर्णतः सम्बन्ध तोड़कर, उसके प्रमाणों तथा सिद्धान्तोंसे अपनेको पूर्ण मुक्त कर लें।'।

गुण तत्त्वकी परिभाषा और परिधि

'किसी रचनामें लेखक-द्वारा प्रयुक्त या स्थापित वह नियोजन ही 'गुण-तत्त्व' कहलाता है जो ग्राहक (श्रोता, पाठक या दर्शक) को आदि से अन्ततक उस रचनामें उलझाए रखे, ऊबने न दे।' जब हम काव्य पढ़ते हैं तो हम उसमें कुछ तो कथाका, कुछ कथानकके ग्रथनका, कुछ उसके रचना कौशलका, कुछ सूक्तियोंका, कुछ जोड़-तोड़के उत्तर-प्रत्युत्तर या वाग्वैदर्भ्यका, कुछ शब्दोंकी रसीला सजावटका, कुछ उससे दी

हुई शिक्षाका, कुछ उसमें आए हुए स्थलो या वस्तुओंके वर्णनोका, कुछ उसमें आए हुए व्यक्तियोंके चरित्रोका और कुछ घटनाओंकी जटिलतासे उत्पन्न परिस्थितियोंका आनन्द लेते हैं। इसे सच्चे में यो कह सकते हैं कि किसी रचनामें हमें जो आनन्द मिलता है वह उसमें अन्तर्हित सुन्दर, अद्भुत और असाधारण वस्तु, व्यक्ति, कथा और भाषाका ऐसा नियोजन होता है कि ग्राहक (पाठक, श्रोता या दर्शक) कौतूहलके साथ उसमें तन्मय होकर कहीं भाषा-शैलीसे तथा कहीं वर्ण्य विषयसे भावित होता चला जाय, तब समझना चाहिए कि उसमें गुण-तत्त्व विद्यमान है।

किसी कृतिमें मूल्य या गुण-तत्त्व कैसे ढूँढ़ा जाता है ?

योरपबालोने मूल्य या गुण-तत्त्व खोजनेकी पाँच कसौटियाँ बनाई है—

१. आनन्ददायकत्व, अर्थात् उसे देखते ही या पढ़ते ही सीधे तत्काल आनन्द प्राप्त हो।

२. कलात्मकता, अर्थात् उसका रचना-कौशल इतना अद्भुत, असाधारण और आकर्षक हो कि उससे भी आनन्दकी प्राप्ति हो।

३. सांस्कृतिक प्रभावशीलता, अर्थात् उसके द्वारा समाज या सभ्यतापर महत्वपूर्ण प्रभाव पड़ता हो।

४. नैतिकता या धार्मिकता अर्थात् उसके पढ़नेवालेका नैतिक विकास होता हो और उसकी अनैतिक भावनाओंका नाश होता हो।

५. व्यावहारिकता अर्थात् उसके द्वारा ससारमें मानव-सम्बन्धोंके निर्वाहका उचित मार्ग जाना जाता हो।



६

समीक्षाके प्रकार

पहले बतलाया जा चुका है कि समीक्षककी चार वृत्तियाँ होती हैं—काक-वृत्ति, कोकिला-वृत्ति, मधुकर-वृत्ति और हस-वृत्ति, जिनसे चार प्रकारके समीक्ष्यावदी बनते हैं—छिन्द्रान्वेषक, प्रभावित, अभिप्रशसक और निर्णायक। इनके अनुसार तो समीक्षा केवल चार प्रकारकी ही होनी चाहिए—निन्दात्मक, पक्षपातपूर्ण, प्रशंसात्मक और निर्णायक। किन्तु समीक्षाके प्रकार केवल समीक्षककी वृत्तिपर ही अवलम्बित नहीं होते। वे तो विवेचनके रूप, सिद्धान्त, प्रणाली, भावना, समीक्ष्यवादीकी दार्शनिक, लौकिक तथा मानसिक प्रवृत्ति, लोक-प्रवृत्ति और युगधर्म आदि अनेक कारणोंपर अवलम्बित होती हैं अतः उसके रूप और प्रकार अनेक हो गए हैं—

उच्चतर और निम्नतर समीक्षा

योरपमे कुछ दिनोतक समीक्षाके दो रूप माने जाते रहे—एक उच्चतर (हायर) समीक्षा और दूसरी निम्नतर (लोअर) समीक्षा। उच्चतर समीक्षामे किसी रचनाके सम्बन्धमे यह विवेचन किया जाता था कि उसमे जो सौन्दर्य-तत्त्व आया है, वह कहाँसे आया और उसमे कबिने अपनी कला-वृत्ति, विवेकशक्ति और ज्ञान-वैभवता कितनी, कहाँ और कैसे प्रयोग की है। निम्नतर आलोचनामे केवल ग्रन्थके पाठपर और उसकी रचनाके ढगपर ऊपरी विचार किया जाता था।

अध्यवसानात्मक समीक्षा (ऐलेगोरिकल क्रिटिसिज़्म)

योरपकी प्राचीन साहित्यिक समीक्षा-पद्धतिमे एक यह प्रणाली भी चल पड़ी थी कि समीक्ष्यवादी लोग किसी लेखकके साधारण शब्द या उसके वाच्यार्थमेसे कोई गूढ आध्यात्मिक अर्थ निकाला करते थे। यह अध्यवसानात्मिका व्याख्या उस मूर्त्तिकरण (परसौनिफिकेशन) से

भिन्न होती थी जिसमें सीधे सीधे किसी एक मानसिक भाव या वृत्तिको एक व्यक्ति ही मान लेते थे जैसे सस्कृतिके प्रबोधचन्द्रोदय नाटकमें या जैसे होमरके 'हैमैस्टस' को वे लोग देवता और अग्नि दोनों रूपोंमें ग्रहण करते थे । कुछ कवियोंने जान-बूझकर ऐसी रचनाएँ की हैं जिनकी व्याख्या दो अर्थोंके अनुसार होती है और जिनकी समीक्षा भी उन्हीं दोनों अर्थोंके आधारपर अलग-अलग की जाती है जैसे जायसीने पद्मावतको ऐतिहासिक कथापर आश्रित काव्यके रूपमें लिखकर अन्तमें बताया है कि इसे एक रूपक समझना चाहिए जिसमें—

तन चितउर मन राजा कीन्हा ।

हिय सिहल बुधि पदमिनि चीन्हा ॥

आदि, अर्थात् इस काव्यका यह भी कवि द्वारा इष्ट पक्ष है, जिसका परीक्षण और विश्लेषण भिन्न रूपसे किया जाना चाहिए ।

शारीरिक व्याख्या

ईसासे पाँचवीं शताब्दी पूर्व हेगियम-निवासी थिएगेनेसने 'होमरकी ओरसे स्पष्टीकरण' (एपौलौजी) लिखी जिसमें उसने होमरके इलियाद (ईलियड) की बीसवीं पुस्तकमें वर्णित देवताओंके युद्धका शारीरिक और नैतिक अर्थ समझाया था । उसके शिष्य मेत्रोदोरसके अनुसार 'अपोलो' है मनुष्यके गलेका प्रतीक, 'दैमैतेर' है यकृतका और 'दिअनुसस' है प्लीहाका, आदि ।

नैतिक व्याख्या

विवेकवाद (रैशनलिज्म) तथा ईसा पूर्व पाँचवीं और चौथी शताब्दीके दार्शनिक वादोंके अभ्युत्थानके साथ योरपमें काव्यका रूप-कार्थ लगानेकी एक परम्परा ही चल पड़ी थी । अनाख्यागोरसका मत था कि 'होमरकी कविताओंमें न्याय और शीलकी प्रतिच्छाया है ।' अपोलोनियानिवासी दियोगेनेसके गुरु सीनियावासी अन्तिस्थेनेसने असम्बद्ध काव्यकारो (हेप्सोडिस्ट्स) की इसी बातपर खिल्ली उड़ाई

कि उन लोगोंने यह नेतिक अर्थारोप होमरमे क्यों नहीं किया। उसके मतसे 'अद्रसियस वास्तवमे सिनिक युगका प्रतिनिधि पुरुष था।' इसके ठीक विपरीत प्लेटो या अफलातून था जो होमरके काव्योमे गूढ़ार्थ खोजनेवालोका ठट्ठा उड़ाया करता था। परिणाम-स्वरूप उसके सभी अनुगामी, जिनमे आनन्दवादी (एपीक्यूरियन) भी थे, उदासीनता वादियो (स्टोइको) की सदा चुटकी लेते रहे।

चौथी शताब्दी ई० पू० मे यूहैमेरसने रूपकार्थ खोज निकालनेकी एक नई प्रणाली ही ढूँढ निकाली जा उसके 'पवित्र लेख' (हियरा अनाप्राफे) मे सम्मिलित है और जिसके सम्बन्धमे उसने कहा था कि 'यह मुझे भारतीय महासागरके एक द्वीपसे प्राप्त हुई है।' इसमे उसने वर्णन किया है कि 'देवता लोग मूलतः मनुष्य ही थे, किन्तु मानव समाजकी परम सेवा करनेके कारण उन्हे मृत्युके पश्चात् देवत्व प्रदान किया गया।' यूनानी देवताओको इस बुद्धिसिद्धत तथा युक्तिसिद्धत रूपमे प्रस्तुत करनेके प्रयासका इतना प्रभाव पडा कि इतालवी कवि ईनियसने 'यूहैमेरस' नामका एक काव्य ही लिख डाला जिससे यह रूपकार्थ निकालनेका मत भी पीछे चलकर 'यूहैमेरवाद' कहलाने लगा।

प्रभाववादी समीक्षा (इम्प्रेसनिस्टिक क्रिटिसिज़्म)

किसी कलाकृतिको देख-सुनकर किसी व्यक्तिके मनमे क्या प्रतिक्रिया होती है इसी बातपर यद्यपि सब प्रकारकी समीक्षा अवलम्बित है, किन्तु प्रभाववादी समीक्षा (इम्प्रेसनिस्टिक क्रिटिसिज़्म) अर्थात् किसी आत्माका सर्वश्रेष्ठ कलाकृतियोमे परिभ्रमण एक नये प्रकारकी समीक्षा पद्धति है जो स्वैरवादी व्यक्तिवाद (रोमान्टिक इन्डिविजुअलिज़्म) और वर्तमान आत्म-चेतना (सैल्फ कौन्शसनेस्) के सिद्धान्तका परिणाम है। इसका सिद्धान्त है कि मनुष्य जब अनेक रचनाओका अध्ययन करता चलता है तब उसके हृदयपर उनके विशेष गुण तत्त्वोकी छाप पडती चलती है और उस छाप (इम्प्रेसन) या प्रभावके कारण वह स्वयं संस्कारतः ज्ञान जाता है कि क्या उदात्त (सब्लाइम) है, श्रेष्ठ है, सुन्दर है,

अनुकरणीय है, महान् है। इस अभिज्ञानसे सम्मन्न हो जानेपर जो वह समीक्षा लिखता है वह व्यक्तिगत रूपसे सञ्चिन्त तथा व्यापक प्रभावसे पुष्ट समीक्षा ही प्रभाववादी समीक्षा कहलाती है।

सापेक्षवादी समीक्षा (रिलेटिविस्ट क्रिटिसिज्म)

आजकलकी लोकप्रसिद्ध अत्यन्त मनोवैज्ञानिक समीक्षा-पद्धतिको हम सापेक्ष समीक्षा-पद्धति कह सकते हैं। 'उसके तर्क उसीके निये हैं' इनका सिद्धान्त है अर्थात् एक व्यक्ति एक बार एक ही कविता या एक ही उपन्यासका परीक्षण करता है। इनका कथन है कि 'व्यक्तिगत धारणासे ही समीक्षा उद्भूत होनी चाहिए। जब इन व्यक्तिगत धारणाओंको लोग सार्वभौम नियम मानने लगते हैं तभी गड़बड़ी प्रारम्भ हो जाती है। पूर्णतावादी (एब्सोल्यूटिस्ट) समीक्षा सब प्रकारके प्रयोगोंकी उपेक्षा करके यह मान लेती है कि 'समीक्षात्मक व्यवहारका दूसरा पक्ष विप्लव है।' उसका कहना है कि 'यदि प्रत्येक समीक्ष्यवादी केवल अपनी ही दृष्टिसे परीक्षण करता चला जाय तो निश्चित रूपसे विप्लव होगा ही।' किन्तु अनुभवने इसे मिथ्या सिद्ध किया है क्योंकि यद्यपि प्रत्येक समीक्ष्यवादी सदा व्यक्तिगत दृष्टिसे ही परीक्षण करता है किन्तु सब मनुष्योंके विचारोंमें इतना भाव-साम्य है कि प्रायः समीक्षाके प्रयासमें पर्याप्त मतैक्य होता ही है।

व्याख्यात्मक समीक्षा (इन्टरप्रिटेटिव क्रिटिसिज्म)

व्याख्यात्मक समीक्षाका यह सिद्धान्त है कि हमें व्यक्तिगत समीक्षाकी कसौटियों स्थापित न करके निरपेक्ष कसौटियाँ स्थापित करनी चाहिएँ क्योंकि कविता या नाटक तो किसी युगके ऐसे वास्तविक लेख पत्र हैं जिनमें वर्णित अतीतके कार्य और परिणाम कभी व्यक्तिगत सनकके आधारपर बदल नहीं सकते। किसी कलाकृतिको स्पष्ट करनेके लिये क्या तथ्य अपने पास होने चाहिएँ इसका निर्धारण करनेके लिये कुछ ऐतिहासिक विद्वान् साहित्य-समीक्षामें सलग्न हैं। पाठ-सम्बन्धी (टैक्स्टुअल) समीक्षाने पाठकको वास्तविक मूल लेखके बहुत पास

पहुँचा दिया है। उधर भाषा-सम्बन्धी (लिग्विस्टिक) समीक्षाने अनेक भ्रम भी दूर कर दिए हैं जैसे इस बातका कि एक शब्दका सदा एक ही अर्थ रहा है। जीवनचरित सम्बन्धी (बायोग्रैफिकल) समीक्षाके द्वारा हम किसी ग्रन्थ और उसके रचयिताके बीच महत्वपूर्ण सम्बन्ध स्थापित करके यह बता सकते हैं कि किस प्रेरणा-शक्ति या निश्चित उद्देश्यने किसी कलाकृतिको जन्म दिया है। ऐतिहासिक (हिस्टोरिकल) समीक्षा किसी कलाकृतिका वास्तविक इतिहास बताकर उसका तात्त्विक स्वरूप समझा सकती है जिससे कि हम गुणतत्त्व या मूल्योंको भली-भाँति समझ लें, क्योंकि किसी कविता या नाटकको उसके मौलिक स्वरूपमें देख सकनेकी योग्यता उत्पन्न करना भी समीक्षाकी दृष्टिसे बड़ी भारी सेवा है। इस प्रकार व्याख्यात्मक समीक्षामें भाषा, विषय, पाठ, ऐतिहासिक सङ्गति, कविका जीवनचरित आदि सब काव्यपक्षोंका विस्तृत तथा स्पष्ट विवेचन हो जाता है।

ऐतिहासिक समीक्षा

ऐतिहासिक समीक्षाके द्वारा किसी भी राजनीतिक, सामाजिक, दार्शनिक तथा वैज्ञानिक विषयके क्षेत्रकी उचित पृष्ठभूमि तो तैयार की ही जा सकती है किन्तु साहित्यिक पृष्ठभूमि तैयार करनेमें भी वह अत्यन्त सहायक हो सकती है। यदि हम महाकवि कालिदासको अलग एक व्यक्तिके रूपमें समझनेका प्रयत्न करें तो हम उसे कम समझेंगे किन्तु हम उसे एक विशेष युगके अभिज्ञानशाकुन्तल-कार, मेघदूत-कारके रूपमें देखें तो अधिक उत्तमतासे समझ सकते हैं। इस समीक्षासे हम कविके युगकी राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक तथा साहित्यिक प्रवृत्तियोंके साथ-साथ लोक-रुचि और वृत्तिकी दृष्टिसे कवि और उसके काव्यकी वास्तविक भूमिकाकी भाँकी पा सकते हैं और उस भाँकीके द्वारा उस कवि तथा उसके काव्यका ठीक स्वरूप पहचान सकते हैं।

तुलनात्मक समीक्षा

उन्नीसवीं शताब्दीमें ऐतिहासिक समीक्षाके बदले नवीन तुलनात्मक (कम्पेरेटिव) समीक्षा आ गई। इस तुलनात्मक समीक्षाकी बहुत-सी बातें अत्यन्त नवीन और उपादेय हैं। वे केवल समयकी आवश्यकताओंसे ही रूप ग्रहण नहीं करतीं वरन् वे रचनाके विशेष प्रकारों और प्रधान भावोंके सोद्देश्य सङ्कलनसे रूप ग्रहण करती हैं। इस प्रकारकी समीक्षामें एक शाश्वत तथा व्यापक नियम यह है कि जो परस्पर तुलनीय हो उन्हींकी तुलना करनी चाहिए और इस कसौटीका प्रयोग रचनाके भाव, उद्देश्य, शैली और विषय सबपर करना चाहिए।

यह तुलनात्मक समीक्षा कई प्रकारसे हो सकती है—(क) एक ही कविके कई ग्रन्थोंमें आई हुई एक ही विषयकी पारस्परिक तुलना, (ख) उसी कविकी विभिन्न रचनाओंकी तुलना, (ग) उसी भाषाके अन्य कवियोंके तद्विषयक या भिन्न विषयक काव्योंसे तुलना या ससारकी अन्य भाषाओंके तद्विषयक या भिन्न विषयक काव्योंकी तुलना। इन विभिन्न प्रकारकी तुलनाओंमें विषय, विषय-प्रतिपादनकी शैली, भाषा-शैली, उद्देश्य तथा प्रभाव आदि सभी दृष्टियोंसे तुलना की जा सकती है।

साहित्यिक समीक्षा (लिटरेरी क्रिटिसिज्म)

साहित्यिक समीक्ष्यवादी मानते हैं कि साहित्य केवल अभिव्यक्तिका कौशल-मात्र नहीं है वह उससे कुछ आगे बढ़कर किसी एक विशेष पक्षकी दृष्टिसे मनुष्यके विचारोंका प्रतिबिम्ब या उस युगकी भावनाका दर्पण है। इस प्रकारकी समीक्षामें इसीलिये भाषाके साहित्यिक स्वरूपके साथ-साथ ऐसा विचारात्मक या भावात्मक विवेचन अवश्य होता है जो समीक्ष्यवादी अपने युगके दृष्टिकोणसे उपस्थित करता है।

निर्णयात्मक (जुडीशल) समीक्षा

निर्णयात्मक समीक्षामें प्रायः किसी भी साहित्यिक कृतिको स्पष्ट और पूर्ण समझनेकी क्रिया कम हो जाती है। चाहे कोई समीक्षा पूर्णतः

निष्पत्ति ही क्यों न हो किन्तु सब प्रकारकी समीक्षाओंमें, चाहे प्रत्यक्ष चाहे अप्रत्यक्ष, मूल्याङ्कनके मानदण्ड निश्चित ही रहते हैं। किन्तु जब कोई व्यक्ति किसी कृतिका आदर्श मूल्याङ्कन करनेका प्रयत्न करता है तब मानदण्डोका महत्त्व बढ़ जाता है और प्रायः ऐसा होता है कि इन मानदण्डोंसे जिस साहित्यिक कृतिका मूल्याङ्कन होता है, उसकी दुर्दशा हो जाती है। प्रायः निर्णयात्मक आलोचना भी एक प्रकारकी नैतिक आलोचना होती है। यह बात बुद्धिसङ्गत भी जान पड़ती है क्योंकि अधिकांश साहित्यमें प्रायः नैतिक तत्त्व ही होते हैं। किन्तु ऐसी समीक्षामें भय यही रहता है कि उसके लिये जो मानदण्ड स्थापित हुए हैं वे कहीं उससे असम्बद्ध न हो जायँ। जब कोई नैतिक समीक्ष्यवादी आदर्श साहित्यिक समीक्षा करने बैठता है तब वह उन्हीं नैतिक मानदण्डोंका आरोप करता है जो उस रचनामें विद्यमान हैं। इसके पश्चात् वह तत्सम्बद्ध अथवा उससे मिलते जुलते मानदण्डका प्रयोग करता है। वह कभी भी रूसो की जॉच अरस्तू के मानदण्डों या कालिदासकी जॉच जयदेवके मानदण्डोंसे नहीं करेगा।

विश्लेषणात्मक समीक्षा (पेनेलिटिकल क्रिटिसिज़्म)

विश्लेषणाका तात्पर्य है 'किसी एक पूर्ण वस्तुके सब अङ्ग अलग-अलग करके उन अङ्गोंका पूर्ण विवरण प्रस्तुत करना।' प्राउस्ट और जौएसनने विश्लेषणात्मक आलोचनाका तात्पर्य बताया है 'कि किसी रचनाके पात्रों और घटनाओंको इस प्रकार वर्णन करना ही विश्लेषणात्मक समीक्षा है कि उनसे सम्बद्ध पूर्ण ज्ञानके साथ रचनाके औचित्य अथवा अनौचित्यका भी पूरा परिज्ञान हो जाय' अर्थात् किसी रचनाके तत्त्वोंको इस प्रकार अलग-अलग करके समझाना कि प्रत्येक अङ्गके औचित्य तथा अनौचित्यका उचित विवेचन हो जाय तो उसका स्कारण पूरा विवरण ज्ञात हो जाय। इतना हो चुकनेपर ही वह 'विश्लेषणात्मक समीक्षा' हो पाती है। हौवेलने अपने 'समीक्षा और कल्पना-साहित्य' (क्रिटिसिज़्म एण्ड फिक्शन) के इक्कीसवें पृष्ठपर स्कौटके सम्बन्धमें

लिखा है कि 'स्कौट अत्यन्त विश्लेषणात्मक था जब कि वर्तमान उपन्यासकार अधिक नाटकीय है।' इसका तात्पर्य है कि स्कौटने अपने उपन्यासोमे व्यक्तियों, स्थानों तथा घटनाओंके जो चित्रण दिए हैं, वे इतने सूक्ष्म हैं कि उन व्यक्तियों, स्थानों तथा घटनाओंका मूर्त्त चित्र पाठकके सम्मुख उपस्थित हो जाता है। किन्तु नाटकीय उपन्यासकार व्यक्तियों, स्थानों तथा वस्तुओंके चित्रणमे इतना समय नहीं लगाता जितना भावोंको इस आकस्मिक और कुतूहलजनक ढंगसे सजानेमे कि वे सहसा पाठकका मन आकृष्ट कर लें।'

अतः विश्लेषणात्मक समीक्षामे यही प्रयत्न होना चाहिए कि उसके द्वारा किसी रचनाके सब आन्तरिक तथा बाह्य तत्त्वोंको इस प्रकार प्रस्तुत किया जाय कि उसका वास्तविक स्वरूप समझनेमे किसीको कोई कठिनाई न हो।

पाठ-समीक्षा (टैक्शुअल क्रिटिसिज़्म)

पाठ समीक्षाका उद्देश्य है कि अनेक पुस्तियों (पाण्डु लिपियों) के साक्ष्यके आधारपर किसी ग्रन्थका मूल पाठ निश्चित कर दिया जाय और समीक्षात्मक अध्याताके लिये ऐसे प्रमाण सग्रह कर दिए जायें कि वह किसी विशेष स्थलपर उन प्रमाणोंका प्रयोग करके यह देख सके कि सम्पादकने जिस साक्ष्यके आधारपर पाठ स्थिर किया है उसके आधार-पर वह पाठ ठीक है या नहीं।

बौडलरवादी समीक्षा

टौमस बौडलरने अठारहवीं शताब्दीके अन्तमे साहित्य-समीक्षाका एक विलक्षण जटिल प्रकार ढूँढ़ निकाला था। इस भले आदमीने एक 'फैमिली शेक्सपियर' (१८१८) नामसे शेक्सपियरके सब ग्रन्थोंका ऐसा सम्पादन किया जिसमेसे उसने ऐसे सब अश निकाल बाहर किए जिन्हे 'कोई सज्जन महिलाओंके समाजमे पढ़ने योग्य न समझता हो।' तबसे यह शब्द उन सब समीक्षा-प्रयासोंके लिये प्रयुक्त किया जाता रहा जिसके

द्वारा किसी भी रचनासे अश्लील अश छोटकर निकाल दिए जाते हो, विशेषतः वे अंश, जिनके सम्बन्धमें यह विश्वास हो कि इन्हें सुनकर स्त्रियाँ सङ्कोच और लज्जाका अनुभव करेंगी।

समीक्षामें वैज्ञानिक प्रणाली

प्लेटोके 'आयोन' (५३२ ई० पू०) से ही यह प्रश्न चल रहा है कि समीक्षामें वैज्ञानिक प्रणाली चल सकती है या नहीं। किन्तु जबसे विज्ञानका विकास होने लगा और सब प्रणालियोंका सचेष्ट सस्कार होने लगा तबसे तो यह प्रश्न और भी अधिक व्यापक हो चला है। इस युगमें भी वैज्ञानिक समीक्षाके सम्बन्धमें शास्त्रार्थ चल ही रहे हैं। यद्यपि ब्रोनोवस्कीने कहा कि 'मैं आलोचना भी वैसी ही सटीक लिखता हूँ, जैसी ज्योमेट्री (ज्यामिति) होती है', किन्तु कुछ लोगोका यह मत है कि 'साहित्यिक अध्ययनके लिये हमें वैज्ञानिक वननेका स्वप्न छोड़ ही देना पड़ेगा, क्योंकि विज्ञान वह व्यवस्थित तथ्य है जिसे हम प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूपसे अवश्य सिद्ध कर सकते हैं।'

समीक्षाके प्रयोगमें वैज्ञानिक होने या शुद्ध समीक्ष्यवादी होनेका तात्पर्य यह है कि ऐसी कोई बात न कही जाय जो वास्तविकतापर अवलम्बित न हो। इसका तात्पर्य यह है कि ऐसी आवेगपूर्ण निर्णायक बातें न कही जायँ जो उचित होनेपर भी और साधारण पाठकपर प्रभाव डालनेमें समर्थ होनेपर भी, समीक्षा नहीं हैं। इसका यह भी तात्पर्य है कि वे शुद्ध मूल्याङ्कनकारी प्रथाएँ छोड़ दी जायँ जो शुद्ध निर्णयके मार्गमें बाधक हो, क्योंकि इनसे वास्तविक निर्णय करनेमें और समीक्षात्मक समस्याओपर शुद्ध विचार करनेमें बड़ी बाधा पड़ती है। आवश्यकता पड़नेपर समीक्षामें सब विज्ञानोके कौशल और परिणामोका प्रयोग तो किया जा सकता है किन्तु वर्तमान वैज्ञानिक सम्प्रेक्षण (सायंटिफिक औब्जर्वेशन) पर जो इतना बल दिया जा रहा है वह साहित्यिक समीक्षा पर शुद्ध रूपसे प्रयुक्त नहीं किया जा सकता। यद्यपि साहित्यके लिये हम ठीक विज्ञानवाली कसौटी नहीं बना सकते फिर भी समीक्षाक इतना

तो कर ही सकता है कि वह दो स्थानोपर समान रूपसे प्राप्त होनेवाले परिणामोका तीसरे स्थानपर आरोप कर दे और इस प्रकार विभिन्न परिस्थितियोंमें उनका प्रयोग करके उनसे सामान्य सिद्धान्त निकाल ले।

लोकवादी समीक्षा (स्टामेस्गोशिस्क्टे)

आउगुस्ट सावेरके सुभाषके अनुसार जोसेफ मेडलरने जर्मनीमें साहित्य-समीक्षाका एक नया मार्ग निकाला जिसमें वह कहता है कि 'जनताके आचार-व्यवहार, परम्परा, प्रवृत्ति तथा आदर्शोंकी अभिव्यक्ति ही काव्यमें आवश्यक है और लेखक केवल इसी राष्ट्रिय भावनाका चारण है। इस राष्ट्रिय भावनाका मूल तो जाति (ट्राइब या स्टाम) है जो उम जातिके सदस्योंके अस्तित्वसे भिन्न और स्वतन्त्र शक्ति है। अतः समीक्षकोको केवल यही बात देखनी चाहिए कि कविने उनकी कहाँ तक अभिव्यक्ति की है।' इस पद्धतिका नाम है 'स्टामेस्गोशिस्क्टे'। नाज़ी लेखको और समीक्ष्यवादियोंमें इसी प्रवृत्तिकी प्रधानता है।

फ्रान्समें भी हिपोलाइट तेनका यह विचार था कि किसी भी कलाकृतिके उद्भवपर जाति (मिल्यू), काल और परिस्थितिका पूर्ण प्रभाव होता है। पीछेके समाजवादी समीक्षकोने इसीको समीक्षाका आधार मान लिया और प्रत्येक रचनामें यही खोजने लगे कि उसकी रचनापर जाति, युग तथा परिस्थितिका कितना और क्या प्रभाव पड़ा है।

साहित्यका नियमित परीक्षण

योरपमें कुछ दिनों एक दार्शनिक मत चला जिसका कहना था कि 'हमें सब कुछ मनुष्यकी दृष्टिसे जाँचना-परखना चाहिए और ससारकी प्रत्येक वस्तुका अपने अनुभवके आधारपर परीक्षण करना चाहिए, आध्यात्मिक आधारपर नहीं। इन अनुभव-वादियों (पौजिटिविस्ट्स) या भौतिक अनुभव-वादियों (मैटीरियलिस्टिक पौजिटिविस्ट्स) ने केवल अनुभव और मनुष्यसे उसके सम्बन्धके आधारपर ही साहित्यकी

परीक्षा भी प्रारम्भ कर दी। अतः जर्मनीमें इन भौतिक अनुभव-वादियोंके विरुद्ध समीक्ष्यवादियोंका एक मण्डल उठ खड़ा हुआ जिसका नाम था 'व्यवस्थित साहित्य-समीक्ष्यवादी' (लिटेराटूरविस्सेन्शाफ्ट)। इस मण्डलने अनुभववादी दृष्टिकोणकी खरी आलोचना करके साहित्य-परीक्षणकी अनेक प्रणालियाँ ढूँढ निकालीं, जिन्हे हम दो प्रधान वर्गोंमें बाँट सकते हैं—

१. वह वर्ग जो काव्य-सामग्री (गेहाल्ट) का परीक्षण करता है, और।

२. वह वर्ग जो शैली और रूप (गेस्टाल्ट) की समस्याओंपर विचार करता है।

रचयिताका मनोविश्लेषण (साइकोग्रैफ़ी)

सेन्त ज्यूने समीक्षाके सम्बन्धमें कहा था— 'मैं आत्माओंका प्रकृति-वादी हूँ।' इसका तात्पर्य यह था कि 'मैं किसी ग्रन्थके अध्ययनके लिये उसके रचनाकारका जीवन समझ लेना आवश्यक समझता हूँ और उसके जीवनकी दृष्टिसे ही उसके काव्यका परीक्षण करता हूँ।' इस मतका विस्तार गामालिएल ब्रेडफोर्डने किया और उस प्रसङ्गमें बताया कि 'रचयिताका मनोविश्लेषण करनेमें दो बातोंका विशेष ध्यान रखना चाहिए—

१. उस कलाकृतिमें रचयिताका जीवन कहाँतक व्यक्त हुआ है ?

२ रचयिताके वास्तविक जीवनमें दिखाई देनेवाले प्रत्यक्ष मोटे-मोटे तत्त्व या क्रियाएँ क्या थीं। जैसे वह किस बातपर नाक-भौं सिकोड़ता था, किसी बातपर कोई टीका-टिप्पणी करता या झींटे कसता था आदि इसी प्रकारकी छोटी-मोटी अन्य बातें।'।

इन लोगोंका यह सिद्धान्त था कि 'किसी भी रचनाका अध्ययन करते समय काव्यके जीवनसे सम्बद्ध ऐसी छोटी छोटी बातें भी ध्यानमें

रखनी चाहिए, क्योंकि इन्हींके आधारपर कविका वह व्यक्तित्व बनता है जिसकी छाप, वह अपनी रचनामें पग-पगपर देता चलता है। कलाकार को केवल समाज या प्रकृतिका ही चित्रकार नहीं समझना चाहिए। वह स्वयं अपनी प्रवृत्तियों, इच्छाओं, वासनाओं, भावनाओं और रुचियोंका भी चित्रण करता चलता है। अतः उन्हींके आधारपर उसकी रचनाओंमें अभिव्यक्त कथा, पात्र, घटना और आचार-विचारके द्वन्द्वोंका परीक्षण करना चाहिए।'

पक्षपातपूर्ण समीक्षा

फ्रान्सके प्रसिद्ध कवि चार्ल्स बौदेलेया (१८२१से ६७) का विश्वास था कि 'केवल कवि ही सबसे अच्छे समीक्ष्यवादी हो सकते हैं।'

उसका विश्वास था कि 'समीक्ष्यवादीको पक्षपात-पूर्ण और तल्लित होना चाहिए।' उसका मत था कि 'समीक्षा कोई विज्ञान नहीं है, इसलिये समीक्षामें सिद्धान्तों और रुढियोंका कोई विचार नहीं करना चाहिए। सद्भावभूति, गुण-लुब्धता या रीझ (ऐडमिशन), उत्साह और कल्पना ही समीक्षाके श्रेष्ठतम जीव तत्त्व हैं। किसीको क्या प्रिय लगता है ? इसीको समझना ही किसी कलाकृतिका गुण-तत्त्व तथा सौन्दर्य खोजनेके लिये केवल आवश्यक है।' किन्तु आजकल बौदेलेयाका समीक्षा-सिद्धान्त कोई नहीं मानता। इस प्रणालीको भयावह बताते हुए समीक्ष्यवादियोंने कहा है कि 'स्वयं बौदेलेयाने भी इस फेरमें पडकर अनेक लेखकोंकी आवश्यकतासे अधिक प्रशंसा या निन्दा कर डाली थी।'

सुधारपरक (सजेस्टिव) समीक्षा

समीक्षाका एक दूसरा भी रूप है जिसमें समीक्ष्यवादी, किसी कृतिके गुणोंकी प्रशंसा और दोषोंका निर्देश करते हुए, यह भी बतलाता चलता है कि कविको यह ग्रन्थ किस रूपमें प्रस्तुत करना चाहिए था ? उसकी कथामें क्या परिवर्तन करना चाहिए था ? कौनसे नये व्यक्ति या नई घटनाओंका समावेश करना चाहिए था ? ग्रन्थका उपसंहार जिस

रूपमे कविने किया है उससे भी अच्छे किस ढङ्गसे किया जा सकता था ? समीक्ष्यवादी बनकर किसी भी रचनाके गुण-दोषका निरूपण करना तो थोड़े अभ्याससे आ सकता है किन्तु उसके साथ उन दोषोका परिहार निर्देश करनेकी शक्ति किसी भी विचक्षण समीक्ष्यवादीमे तभी आ सकती है जब वह समीक्ष्यवादी स्वयं कवि भी हो । अतः बौदेलेयाके मतसे हम इतनी सीमातक सहमत हैं कि 'कवि बहुत अच्छे समीक्ष्यवादी हो सकते हैं ।' समीक्षाकी दृष्टिसे यह वृत्ति अत्यन्त वाञ्छनीय है । इस वृत्तिके समीक्ष्यवादी सीधे-साधे इस प्रकार परामर्श देते हैं कि कविको अमुक अमुक प्रकारसे परिवर्तन कर लेने चाहिएँ जिससे उसके काव्यमे आए हुए दोषोका परिहार हो जाय । फारसी और उर्दू साहित्यमे समीक्षाकी यही प्रथा रही है जिसे 'इस्लाह' कहते हैं, किन्तु यह सार्व-जनिक न होकर व्यक्तिगत होती है, क्योंकि यह कार्य रचना प्रकाशित होनेसे पूर्व ही रचयिताके गुरु उचित रूपसे कर देते हैं । कुछ लोगोने इस प्रकारकी समीक्षाको इस रूपमे व्यक्त किया है—'यदि मैं अमुक ग्रन्थ लिखता तो किस प्रकार लिखता ।'

शास्त्रीय समीक्षा

हमारे यहाँ कुछ निर्धारित सिद्धान्तोके आधारपर ही समीक्षा होती चली आ रही है अर्थात् जो गने-चुने गुण-दोष गिना दिए गए हैं उन्हीं गुणोसे युक्त और दोषोसे हीन रचनाकी प्रशंसा होती रही है । इसका कारण यह रहा है कि हमारे यहाँ काव्यका उद्देश्य चतुर्वर्ग-फल-प्राप्ति रहा, इसलिये उसके सम्बन्धमे कोई शास्त्रार्थ ही नहीं हुआ । जो कुछ हुआ वह तत्सम्बन्धी वाग्यापार या भाषापर ही हुआ अर्थात् शब्द और अर्थके एक निश्चित प्रभाव और प्रयोग—ध्वनि या व्यञ्जना अथवा तज्जनित रसको तथा काव्यालंकरणको ही लोग कसौटी मानते रहे । योरपमे भी बहुत वर्षोंतक अरस्तू और प्लेटोके ही सिद्धान्तोका बोल-बाला रहा किन्तु पीछे चलकर जब स्वैरवादियोने उदात्तवादियोका विरोध किया तब कलह इसी बातपर प्रारम्भ हुआ कि कवितामे विषय-

सामग्री प्रधान है या उसका रचना-रूप । किन्तु ये दोनों भी अलग-अलग अपने सिद्धान्तोंके ढले-ढलाए रूप ही काममें लाते रहे और इनकी भी रूढ़ या शास्त्रीय समीक्षा-पद्धति चल पड़ी ।

उपर्युक्त प्रकारोंके अतिरिक्त समीक्षाके कुछ वे प्रकार भी थे जो किन्हीं विशेष दार्शनिक, राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा साहित्यिक मतों या वादोंके आधारपर चले । किन्तु वे समीक्षाके प्रकार न होकर वादोंके प्रकारके ही अन्तर्गत आते हैं अतः उन सबका परिचय हम इस ग्रन्थके ग्यारहवें खण्डमें वादोंके साथ देंगे ।

नवालोचन

बीसवीं शताब्दीके द्वितीय दशकमें कविताके विस्तारके पश्चात् नई समीक्षाने मुख्यतः समीक्षण-कलाकी ओर विशेष ध्यान दिया । यह उन सब पिछले सिद्धान्तोंसे असहमत थी जो यह मानते थे कि किसी कृतिके लेखकके जीवन, उसकी परिस्थिति, पृष्ठभूमि या सामाजिक अभिरुचिपर बिना ध्यान दिए केवल उस ग्रन्थका एकाङ्ग परीक्षण करना ही समीक्षा है । इसकी पहली प्रवृत्ति तो यह हुई कि इस नई समीक्षामें कुछ वैज्ञानिक साधन काममें आने लगे, विशेषतः लेखा (स्टैटिस्टिक्स) बनाना । इस कार्यके लिये बर्नन ली (वायलेट पेजेट) ने तो यहाँतक किया कि विभिन्न ग्रन्थों में यह तक गिन डाला कि किस अनुपातसे किस प्रकारके पद (संज्ञा, क्रिया, विशेषण आदि) उनमें प्रयुक्त हुए हैं । इसी प्रकार ध्वनि सकेत, ध्वनि, विचार-रूप, सामग्री, शब्द-रूप आदिके प्रयोगकी गतिकी भी अत्यन्त परिश्रम पूर्वक गणना की गई है ।

अर्थ-परीक्षा और शब्दकी समस्याओंके कारण इन प्रणालियोंके प्रति और भी रुचि जागरित हुई जिसे कुछ तो टी० एस० ईलियटने किन्तु अधिकांशतः आई० ए० रिचार्ड्स और सी० के आँगडनने बड़ी श्रेष्ठता दी । प्रथम और द्वितीय ईसवी शताब्दीके 'देवेत्रियस' और 'गैल्लियस' के समान हमारे नये समीक्ष्यवादी भी अब शब्दोंके पारस्परिक

प्रभावकी परीक्षा करने लगे हैं। वे शब्द और बिम्बके सभी सम्भव रूपों और अर्थोंकी व्याख्या करने में वर्तमान मनोविज्ञानका पूर्ण सहयोग ले रहे हैं।

व्यावसायिक समीक्षा (पफरी या ब्लर्ब)

उन्नीसवीं शताब्दीके प्रारम्भमें प्रकाशकोंकी वृद्धिके कारण ऐसी पक्षपातपूर्ण तथा व्यावसायिक आलोचनाएँ (पफरी) होने लगीं कि लोग अपने मित्रों, सम्बन्धियों, गुरुओं तथा बड़े-बड़े लेखकोंको रुपया दे-देकर प्रशंसात्मक समीक्षा लिखवाने लगे। आजकल इसे 'पफरी' न कह कर 'ब्लर्ब' कहते हैं। इस विज्ञापनके युगमें अधिकांश समीक्षाएँ इसी प्रकारकी हो रही हैं जिसके परिणाम-स्वरूप तुच्छ लेखक तो आकाशचारी हो गए हैं और अच्छे लेखकोंकी कोई बात भी नहीं पृच्छता।

उपसंहार

ऊपर समीक्षाके जितने प्रकार गिनाए गए हैं उन्हें हम निम्नलिखित प्रकार सूची-बद्ध कर सकते हैं—

१. रचनात्मक, २. सुधार-परक, ३. साहित्यिक, ४. प्रभाववादी, ५. ऐतिहासिक, ६. तुलनात्मक, ७. वैज्ञानिक, ८. विश्लेषणात्मक, ९. लोक-साधारण, १०. प्रशंसात्मक, ११. निन्दात्मक, १२. नैतिक, १३. मनो-वैज्ञानिक, १४. सामाजिक, १५. भाषा-परक, १६. पाठाश्रित, १७. रूढ़ या शास्त्राय, १८. व्याख्यात्मक, १९. निर्णयात्मक, २०. किसी विशेषा वादपर आश्रित और २१ व्यावसायिक।

अब प्रश्न यह है कि इनमेंसे कौन सी आलोचना पद्धति सर्वश्रेष्ठ है। इस प्रश्नका उत्तर यह कहकर नहीं दिया जा सकता कि इनमेंसे केवल अशुभ प्रकारकी समीक्षा पद्धति सर्वश्रेष्ठ है। यदि हम किसी ग्रन्थकी ठीक समीक्षा करना चाहे तो हमें उसकी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि बनानेके लिये ऐतिहासिक समीक्षा, अन्य कवियोंसे उसकी श्रेष्ठता सिद्ध करनेके

लिये तुलनात्मक समीक्षा, उसके सब अङ्गोका विस्तृत विवरण तथा विवेचन प्रस्तुत करनेके लिये व्याख्यात्मक तथा विश्लेषणात्मक समीक्षा, मानव-समाजके लिये उनमेसे व्यक्ति सन्देशका स्पष्टीकरण करनेके लिये नैतिक समीक्षा, उसकी भाषा तथा पाठका सुधार करनेके लिये भाषा परक तथा पाठाश्रित समीक्षा, हमारे मनपर उसका जो प्रभाव पड़ा है उसे व्यक्त करनेके लिये प्रभाववादी समीक्षा तथा उसकी त्रुटियों या दोषोका परिहार करके उसे सर्वाङ्ग सुन्दर बनानेकी प्रेरणा देनेके लिये सुधार-परक समीक्षाका आश्रय लेना ही होगा। अतः समीक्षाके क्षेत्रमें किसी एक समीक्षा पद्धतिको प्रधान मानकर केवल उसका ही अनुसरण करना अत्यन्त भ्रामक तथा सङ्कट-पूर्ण मार्ग है। समीक्ष्यवादियोंको इन सब समीक्षा-प्रकारोका भलीभाँति परिचय प्राप्त करके विवेकपूर्ण ढङ्गसे यथावसर उनका प्रयोग कर लेना चाहिये।

समीक्षाके केवल तीन प्रकार : व्यक्तिगत, सामाजिक और शास्त्रीय

उपर्युक्त समीक्षाके प्रकारोकी व्यापक विवेचना करनेके पश्चात् अत्यन्त सरलतापूर्वक यह परिणाम निकाला जा सकता है कि समीक्षा केवल तीन प्रकारकी होती है : व्यक्तिगत, सामाजिक और शास्त्रीय (सैद्धान्तिक)। इनमेसे सामाजिक और शास्त्रीय समीक्षा केवल निर्णयात्मक होती है, व्यक्तिगत समीक्षा निर्णयात्मक और भावात्मक दोनों होती है तथा सैद्धान्तिक समीक्षाका एक रूप निर्णयात्मक होता है और दूसरा रचनात्मक, जिसके द्वारा वह समीक्षा-शास्त्रकी भी सृष्टि करता है।

रचनात्मक समीक्षा (क्रिटिक क्रिटिसिज्म)

रचनात्मक समीक्षा वास्तव में समीक्षा नहीं, समीक्षा-शास्त्र है, क्योंकि उसमें लेखकके लिये समीक्षाके नये मान और उद्देश्य स्थिर किए जाते हैं तथा लेखकको उस युगकी लेखन-शैलीके सम्बन्धमें निर्देश दिए जाते हैं।

प्रसिद्धि परक समीक्षा (पर्सपैक्टिव क्रिटिसिज्म)

कुछ लोगोंने प्रसिद्धिका भी समीक्षाकी कसौटी मानकर इसे समष्टिगत, प्रयोजनवादी अथवा सर्वदृश्य (कलेक्टिव, प्रैगमेटिक और पर्सपैक्टिव क्रिटिसिज्म) बताया है। उनका कहना है कि किसी लेखक की प्रसिद्धिगत समीक्षा, जो साहित्यिक जीवन-चरितका एक प्रकार ही है, यही है कि लेखक और उसकी कृतियों ने तत्कालीन अथवा अपने पीछेके पाठकोके हृदयपर जो प्रभाव डाला है, उसके अनुसार उनकी व्याख्या और मूल्याङ्कन किया जाय। रेनॉन ने इसकी व्याख्या करते हुए कहा है—‘इस समीक्षामे कविकी योग्यताओके उस तात्त्विक भागसे पूर्ण जीवनका वर्णन होता है, जिसके कारण उसे सामारिक अमरता प्राप्त हुई हो या प्राप्त हो सकती है।’

प्रसिद्धि और प्रभाव

यहाँ प्रसिद्धि और प्रभाव दोनों शब्दोंका अन्तर भली-भाँति समझ लेना चाहिये। प्रसिद्धिके टेठ रूप ये है—

१. ‘स्वकालीन सफलता और उसके पश्चात् लगभग विस्मृति’ : जैसे हिन्दीमे किशोरीलाल गोस्वामी या ‘नाइट थौट्स’का रचयिता यङ्ग।

२. स्वकालीन अपमूल्याङ्कन किन्तु पीछे आदर : जैसे अरिस्तोफ-नेस इदरीपिदेसका उसके जीवन-कालमे अनादर किन्तु पीछे उसे अमर कीर्ति मिली।

३ अपने समयमे एक प्रकारकी रचनाके लिये प्रसिद्धि और पीछे चलकर दूसरे प्रकारकी रचनाके लिये, जिन दोनोंमे ही लेखकने सफलता पाई : जैसे—बायरनकी स्वैरवादी और व्यग्यात्मक कविता।

४. विभिन्न युगो मे एक ही कृतिके विभिन्न पक्षो या गुण-तत्त्वोंकी प्रशंसा या निन्दा : जैसे होमर और ब्राजिलकी।

अतः किसीका प्रसिद्धिपरक परीक्षण करनेके लिये कमसे कम तीन युगोंका वर्णन अपेक्षित है—

क लेखककी स्वकालीन प्रशंसा, निन्दा या उपेक्षा।

ख. मन्द-विकास या अतिरञ्जित प्रतिक्रिया ।

ग. अत्यन्त सन्तुलित निर्णय ।

इन सौचोमे वास्तवमे समयगत परीक्षा होती है, जो डॉक्टर जौन्सनके मतानुसार 'केवल आदर-भावना या पूज्य बुद्धिपर अवलम्बित न होकर इस बातपर होती है कि कितने अवसरोपर अन्य कवियोंसे उसकी तुलना हुई तथा कितनी बार उसका असम्पृक्त विश्लेषण हुआ । यह इसी बातसे आँका जा सकता है कि अत्यलंकृत स्वैरवादी (वारोक) अथवा रोदनवादी भाविकता वर्त्तमान तथ्यवादके छुरेसे कभी नहीं बच पावेगी और अनगढ़ प्रकृतिवाद भी आगे चलकर स्वैरवादियोंका आक्रमण नहीं सहन कर सकेगा ।' साधारणतः जनताका मत तथा मान्य समीक्ष्यवादियोंका निर्णय अत्यन्त सावधानीके साथ समझना चाहिए क्योंकि वे लोग ज्यो-ज्यो किसी एक पुस्तकको जीवित रखनेके लिये प्रयत्नशील होते हैं त्यो-त्यो, उन्हें पढ़नेवाली जनताका बहुत प्रभाव लिखित मूल्याङ्कन करनेवालोपर पड़ता जाता है ।

किसीकी प्रसिद्धि करनेवाले अच्छे या बुरे प्रभाव ये हो सकते हैं—

क. स्वयं उस युगकी विशेषता . सामाजिक, राजनीतिक और साहित्यिक, जैसे हिन्दीमे भक्ति-साहित्यके लम्बे युगके कारण अनेक भक्त-कवियोंने प्रसिद्धि पाई ।

ख. किसी विशिष्ट व्यक्तिकी सहायता : अर्थात् किसी समर्थक या विरोधी समीक्ष्यवादीके बदले शक्तिशाली मित्र या शत्रुका प्रभाव, जैसे शिवाजीके कारण भूषण प्रसिद्ध हुए ।

ग. सहायक ग्रन्थो तथा पाठ्यपुस्तकोमे उनके विवरण या लोक-व्याख्यानोंमे उनका विवेचन जैसे जयशङ्कर प्रसाद या निराला प्रसिद्ध हुए ।

घ. विद्यालयोके पाठ्यक्रममे उनका प्रयोग जैसे मैथिलीशरण गुप्त ।

दशम खण्ड

साहित्यके रूपोंकी समीक्षा

१

काव्य

आजकलके जिसे साहित्य कहते हैं उसे ही भारतीय आचार्योंने काव्य कहा है जो गद्यमय भी होता है, पद्यमय भी । (काव्य या कविता की परिभाषा विस्तार पूर्वक हम पृष्ठ ४४६ से ४५५ तक दे चुके हैं ।)

काव्यके रूप

यह काव्य निम्नलिखित रूपोमे मिलता है—

१ कथात्मक या प्रबन्ध काव्य, २. वर्णनात्मक, ३ विचारात्मक, ४. भावात्मक और ५. चित्रकाव्य । इनमेसे कथात्मकके अन्तर्गत महा-वशकाव्य (ईपिक), एकवशकाव्य, एक-नायककाव्य, खण्ड-कथाकाव्य, एकार्थकाव्य, गीति-कथा, मुक्तक प्रबन्ध, नाट्य प्रगीत और आत्मचरित आते है । वर्णनात्मकके अन्तर्गत किसी वस्तु, व्यक्ति, स्थान, दृश्य, यात्राका वर्णन आता है । विचारात्मकमे नीतिबोधक, धर्म-निर्देशक या उपदेशप्रद कविताएँ आती हैं । भावात्मकमे सब प्रकारकी भावनाओको व्यक्त करनेवाली व्यक्तिगत मुक्तक कविताएँ, गीत, प्रगीत, प्रेमगीत, शोकगीत, स्तोत्र, प्रार्थना, आत्मनिवेदन, दैन्य-प्रदर्शन, उपालम्भ आदिकी रचनाएँ आती हैं । चित्रात्मकमे खड्गबन्ध आदि चित्र-काव्यों के अतिरिक्त शब्द-चित्र, प्रहेलिका, समस्यापूर्ति, अपह्नुति (मुकरनी), कूट, पदगुप्त, मात्राच्युत आदि, अन्तर्लीपिका, बहिर्लीपिका, प्रश्नोत्तर, चित्र, भाषा-चित्र या भाषासमक, अन्योक्ति आदि आती हैं ।

(क)

यूरोपीय महाकाव्य

जिस प्रकार हमारे यहाँ वाल्मीकिका रामायण और व्यासका महाभारत है, उसी प्रकार यूनानमें सबसे पुराना महाकाव्य (इपिक) होमरका इलियाड और अदूसी है, जिन्हे अँगरेजीमें 'ईलियड' और 'अदूसी' कहते हैं। यह 'इपिक' शब्द बना है 'ईपौस' शब्द से, जिसका अर्थ है 'शब्द'। धीरे-धीरे इसका अर्थ हुआ वक्तव्य या कथा, गीत, वीरतापूर्ण कविता और फिर वीररसका काव्य या महाकाव्य जिसमें किसी विशाल घटनाको अत्यन्त भव्य शैलीमें वर्णित किया गया हो।

महाकाव्य (इपिक) की कविता कथात्मक होती है, वह बहुत बड़ा होता है, उसमें चरित्रों, घटनाओं और कथा-व्यापारों अथवा परिस्थितियोंकी संख्या भी अपार होती है। उसके पात्र भी साधारण जीवनसे कुछ भिन्न और विलक्षण होते हैं। उसमें छोटी छोटी बातों जैसे वेश-भूषा धारण करने या वस्त्र उतारने आदिका भी बहुत विस्तारके साथ वर्णन होता है, क्योंकि वे उस जीवनका चित्रण करती हैं जो हमारे जीवनकी अपेक्षा अधिक समृद्ध था। उसमें यह आवश्यक नहीं है कि केवल प्रधान नायक ही वीर या सबसे उच्च हो, उसके साथ कार्य करनेवाले और भी बहुत से व्यक्ति उसीके समान वीर और पराक्रमी हो सकते हैं।

महाकाव्य (इपिक) की कथामें देवता, भूत, प्रेत आदि अलौकिक पात्रोंका प्रयोग भी हुआ करता था।

महाकाव्योंकी रचनामें कविकी स्वतन्त्रता परिमित होती है। उसका भावी परिणाम पाठक जानते हैं और यदि उसमें अधिक क्रान्तिकारी परिवर्तन कर दिए गए तो लोग उसका विरोध करेंगे। अतः महाकाव्य तो वास्तवमें रुढ़ कथाओंका विकसित रूप है। अतः निरन्तर वे ही वीर और वीरतापूर्ण कथाएँ लिखे गए, जिनकी जनतामें पहलेसे प्रसिद्धि

थी। कविकी मौलिकता या नवीनता इसी बातमें रही कि वह किसी विशेष अङ्गपर बल दे, विस्तार करे या छोटे मोटे वर्णनोंमें हेर-फेर कर दे। अतः महाकाव्यका रूप पूर्णतः रूढ होता है।

कभी-कभी ऐसे काव्योंको भी महाकाव्य या (इपिक) कह दिया जाता है, जो उपर्युक्त रूपसे सर्वथा भिन्न हैं, जैसे—दोंतेकी 'दिवाइन कौमेदी', जिसमें कोई नायक ही नहीं है। इसका मुख्यपात्र स्वयं कवि ही है, जो आद्यन्त प्रथम पुरुष अर्थात् 'मैं' के रूपमें बोलता है। हींसियडके 'वर्क स ऐण्ड डेज' जैसी लम्बी उपदेशात्मक कविताको भी लोगोंने महाकाव्य इपिक कह दिया है और इस लिये अब तो लोग गद्यके बड़े-बड़े ग्रन्थोंको भी इपिक कहने लगे हैं।

(ख)

भारत य महाकाव्य

महाकाव्यका लक्षण बताते हुए हमारे यहाँ कहा गया है 'कि उसकी रचना सर्गबद्ध होनी चाहिए। महाकाव्यमें आठसे अधिक सर्ग हो और एक सर्गमें एक ही छन्दका प्रयोग हो किन्तु सर्गके अन्तमें छन्द बदल जाय। प्रत्येक सर्गमें चरितनायककी कथा अवश्य हो, जिसके अन्तिम भागमें आगेकी कथाका आभास मिलता जाय। उसमें घटनाएँ और वर्णन दोनों होने चाहिए। महाकाव्यके प्रारम्भमें नमस्कारात्मक, आशीर्वादात्मक और वस्तुनिर्देशात्मक मङ्गलाचरण भी होना चाहिए। उसमें पञ्चसन्धियाँ होनी चाहिए तथा शृङ्गार या वीरमेसे कोई रस प्रधान होना चाहिए। महाकाव्यका नामकरण चरितनायक या नायिकाके नामपर जैसे रामायण अथवा प्रमुख घटनाके नामपर जैसे महाभारत होना चाहिए। महाकाव्य में कुछ दृश्यो और वस्तुओंका भी वर्णन होना चाहिए—सूर्य, चन्द्र, प्रभात, सन्ध्या, रात्रि, प्रदोष, अन्धकार, दिन, मध्याह्न, आखेट, पर्वत, वन, समुद्र, ऋतु, सयोग, सम्भोग, वियोग, मुनि, स्वर्ग, नरक, यज्ञ, सग्राम, यात्रा, विवाह, मन्त्र, पुत्र, अभ्युदय आदि।'।

महाकाव्यके इस प्रकार चार तत्त्व हुए—१ अनुबन्ध-पूर्ण कथा, २. वर्णन, ३. रस और ४. चरितनायक ।

महावंश काव्य

विश्व-साहित्यमें कुछ ऐसे भी काव्य लिखे गए, जिनमें एक नायकके बदले अनेक वशोंके अनेक नायकोंकी अनेक कथाओंका वर्णन है। 'इपिक' शब्द भी इसी प्रकारके काव्योंके लिये प्रयुक्त हुआ था क्योंकि होमरका 'इलियाद' इसी प्रकारका काव्य है। महाभारत इसी श्रेणीमें आता है।

एकवंश महाकाव्य

कुछ काव्य ऐसे भी हैं, जिनमें किसी एक ही वशका एक साथ चरित कहा गया है। रघुवश जैसे काव्य एकवश-महाकाव्य कहलाते हैं।

(ग)

स्फुट का य

महाकाव्यके अतिरिक्त शेष काव्यको हम स्फुट काव्य कह सकते हैं। इसमें खण्ड काव्य आदि सभी आ जाते हैं।

खण्ड का-य

जब किसी बड़ी कथाका कोई एक अंश या खण्ड लेकर उसपर काव्य रचा जाता है तब वह खण्ड काव्य कहलाता है। उसकी रचना महाकाव्यकी ही शैलीमें होती है किन्तु वह घटना अपनेमें सुसम्बद्ध तथा आद्यन्तयुक्त होनी चाहिए।

एकार्थ का य

एकार्थ काव्य वे होते हैं जिनमें न तो महाकाव्यकी पञ्चसन्धियोंका विधान होता है, न उनका विस्तार ही होता है, वरन् इनमें कथाका कोई उद्दिष्ट पक्ष होता है। इसमें कथा-प्रवाह भी बहुत जटिल नहीं होता और कविकी वृत्ति वर्णन करने या भाव-व्यञ्जना करनेपर ही लगी रहती है जैसे—रत्नाकरजीका 'गङ्गावतरण'।

गीतिकथा

कुछ लोगोने इधर गीतोके रूपमे या गेय पदोके रूपमे भी कथाएँ लिखी हैं जो हैं तो मुक्तक किन्तु गीत रूपमे कथाएँ हैं, जो गीत होते हुए भी कथाकी शृंखला जोड़ती चलती हैं। सूरदासकी रचना इसी शैलीकी है।

मुक्तक प्रबन्ध

इनके अतिरिक्त इसी श्रेणीकी वे रचनाएँ भी हैं, जिनमे गीत न होकर अलग-अलग छन्द हैं, जो रूपमे मुक्तक हैं किन्तु सब मिलकर कथा बन जाते हैं। रत्नाकरजीका 'उद्धवशतक' इसी प्रकारका है।

मुक्तक कथा

इनके अतिरिक्त कुछ मुक्तक भी ऐसे हो सकते हैं जिनमे एक छन्दमे ही एक पूरी कथा कह दी जाती है, अतः मुक्तक भी कथात्मक हो सकता है।

नाटकीय गीत (ड्रैमेटिक लिरिक)

नाटकीय गीत एक प्रकारके छन्दोमय आत्मचरित होते हैं जिन्हें किसी कथाके पात्र अलग अलग आत्मानुभव या आत्म-भावनाके रूपमे अभिव्यक्त करते हैं, जैसे 'द्वापर'मे मैथिलीशरण गुप्तने कृष्ण, यशोदा, नारद, कस आदिके मुखसे ही स्वयं अपने मनोभावोकी अभिव्यक्ति कराई है।

गीतिका (सौनेट)

नियमित तुकवाली चौदह चरणोकी गीतिकाको प्रगीत (सौनेट) कहते हैं। इसीकी देखादेखी हिन्दीमे इधर छोटे पाठ्य-गीत भी प्रगीतके नामसे लिखे जा रहे हैं किन्तु उनमे चरणोका बन्धन नहीं है। भावात्मक होना और छोटा होना ही उनका प्रधान गुण होता है।

प्रगीत (लिरिक)

प्रगीत (लिरिक) यूनानमे लायर या तन्त्रीके साथ गाई जानेवाली कविताको कहते थे जो समवेत (कोरल) भी गाई जाती थी और

एकाकी (मोनोडिक) भी । आगे चलकर प्रगीत (लिरिक) का अर्थ हुआ प्रायः छोटी व्यक्तिगत कविताएँ । आजकल हिन्दीमें एक नये प्रकारकी प्रगीत (लिरिक) कविताएँ भी चली है जो गाई जाती है ।

परिवृत्ति-काव्य (पैरेडी)

जिस रचनामें किसी कवि या किसी प्रकारके कवियोंकी शैली और भावनाका इस प्रकार अनुकरण किया जाता है कि वे हास्यास्पद प्रतीत हो, उसे परिवृत्ति कहते हैं । यह परिवृत्ति प्रायः कुकवि ही किया करते हैं । कुछ शठ लेखकोने तुलसीदास जैसे महाकवियोंकी रचनाको भी 'गडबड रामायण' के रूपमें परिवृत्त किया है । योरोपीय साहित्यमें इसके असंख्य उदाहरण हैं । यह परिवृत्ति तीन रूपोंमें मिलती है—१. शब्दात्मिका, जिनमें किसी शब्दको बदल देनेसे वह रचना ही तुच्छ हो जाती है, २. रूपात्मक, जिसमें किसी लेखककी शैली या शब्द-प्रयोगको हास्यात्मक विषयके लिये प्रयुक्त करते हैं । ये दोनों स्तर विनोदात्मक होते हैं । ३. विषय-सम्बन्धी (थीमैटिक), जिसमें किसी कृतिका विषय और लेखककी भावना ही बदल देते हैं । इस रूपमें एक कविके द्वारा दूसरे कविकी प्रभावपूर्ण समीक्षा भी हो जाती है । व्यंग्यके लिये परिवृत्तिका प्रयोग बड़े कवियोंने भी किया है । जब एक ही लेखककी कई कविताओंसे विभिन्न अंश एकत्र करके परिवृत्तिके रूपमें संग्रह कर लिए जाते हैं और उसका उद्देश्य किसी दूसरे लेखककी कृतिका अनुसरण करना होता है तब वह 'पास्टिशे' कहलाती है । इस प्रकारकी व्यंग्यात्मक परिवृत्ति 'तेमा कौन बेरियाजियोनी' कहलाती है ।

चित्रकाव्य

कभी-कभी कुछ कवियोंने कुछ ऐसी रचनाएँ की हैं, जिन्हें एक विशेष रूप और क्रममें सजाकर लिखनेसे किसी वस्तुका रूप बन जाता है जैसे खड्गबन्ध, सर्पबन्ध, धनुर्बन्ध आदि । योरपमें भी इस प्रकारकी चित्र-रचनाएँ 'चार्मेन फिगरेतम' नामसे लिखी जाती थीं, जिसमें कोई पद्य ईसाके क्रौस या मदिरा-चषकका रूप ग्रहण करते

थे। इनकी विशेषता यह थी कि जिस वस्तुका पद्यमें वर्णन होता था उसी वस्तुका चित्र भी बनता था। यूनानमें इन्हे 'तैक्तोपैग्रियन' कहते थे। आचार्य मम्मटने इस प्रकारके काव्यको अधम काव्य माना है—
'शब्दचित्र वाच्यचित्रमव्यङ्ग्य त्ववर स्मृतम्।' [बिना व्यञ्जनवाला शब्द-चित्र और वाच्य-चित्र अधम काव्य कहलाता है।]

अतुकान्त पद्य (ब्लैक वर्स)

सत्रहवीं शताब्दीमें योरपमें एक नई छन्द-शैली ही चली, जिसे रिक्त पद्य या अतुकान्त पद्य (ब्लैक वर्स) कहते हैं। इसका प्रचलन 'सर्रे'ने सन् १५४१ में सम्भवतः इतालवी कवि 'वर्सीस्क्रियोल्नी' से प्रभावित होकर अँगरेजोंमें प्रारम्भ किया और पूर्व एलिजाबेथीय लोगोंने तुकहीन लम्बी पुरानी कविताओंके अनुवादके लिये इसका प्रयोग किया था। सन् १५५७ में इसका प्रयोग नाटकमें हुआ और प्रसिद्ध कवि मार्लोवेने अपनी 'टैम्बरलेन' (तैमूरलङ्ग) नामक कवितामें खुलकर इसका प्रयोग किया। तबसे शेक्सपियर, मिल्टन, वर्ड्सवर्थ, कीट्स, शेली, टेनीसन, ब्राउनिङ्ग, स्विनबर्न आदि बड़े-बड़े कवियोंने बड़े धड़ल्लेसे इसमें रचनाएँ कीं। इसकी विशेषता यह थी कि इसमें लयकी प्रधानता थी, तुक और मात्राओं अथवा एक चरणकी लघु गुरु अन्वितियोंकी कोई गणना नहीं थी।

गीत

गीतकी छन्दोयोजनामें चार बातोंका ध्यान रखना पड़ता है—
१. अवसर, २. रस या भाव, ३. गति और ४. राग। अवसरका अर्थ यह है कि किस ऋतुमें, किस विशेष परिस्थितिमें, किस पात्रके द्वारा गीत गवानेका आयोजन किया गया है। कविका यह धर्म है कि वह गीतका निर्माण करते समय इस बातका ध्यान रखे कि कितनी मात्रामें, किस लयमें, किस राग और किस कालमें गीत बोधे जायँ। कविता और गीतकी छन्द प्रकृतिके सम्बन्धमें एक विशेष बात यह है कि गीतोमें एक टेक (बर्डन) होती है, वह एक पक्तिकी हो या दो पक्तियोंकी, जो

गीतके प्रारम्भमें होती है और जो निरन्तर प्रत्येक पदके पश्चात् दुहराई जाती है। आजकल अँगरेजीके सौनेटके ढङ्गपर भी गीत लिखे जाने लगे हैं पर उनमें भी पहली पक्तिका प्रयोग टेकके समान ही किया जाता है। एक या दो कड़ी गाकर टेक दुहराने, तिहराने या चौहरानेकी प्रथा सब देशोंके गीतोंमें है।

सायास कथा-काव्यके तत्त्व

१. सायास कथा-काव्यके अन्तर्गत वे सभी महावश काव्य, एकवश-महाकाव्य, प्रबन्ध-काव्य, कथा गीत आदि हैं, जिनमें कविने परिश्रम-पूर्वक द्रष्टा बनकर अन्य पुरुषमें कथा-काव्यकी रचना की हो। ऐसे काव्योंमें निम्नाङ्कित तत्त्वोंका अस्तित्व अनिवार्य है—

(क) कथानक या थीम (ऐतिहासिक, पौराणिक या कल्पित)।

(ख) कथावस्तु या घटना-संयोग (आधिकारिक अर्थात् मुख्य कथावस्तुके साथ प्रासङ्गिक घटनाओंकी कल्पना और उनका समुचित संयोग और द्वन्द्व)।

(ग) पात्र (वास्तविक और कल्पित), उनके आचार-विचार, मानसिक भाव और द्वन्द्व तथा उनके पारस्परिक सम्बन्धोंका निर्वाह।

(घ) रस या उद्दिष्ट प्रवाह।

(ङ) उद्देश्य

(च) वर्णन (स्थल, वस्तु, भाव, कार्य तथा व्यक्ति)

(छ) भाषा-शैली (शब्द, अर्थ, अलङ्कारका समन्वय)।

(ज) छन्द

प्रबन्ध काव्यकी समीक्षा

प्रबन्ध-काव्यकी समीक्षा करते समय समीक्ष्यवादीको अग्राङ्कित अंशोंका समाधान करना चाहिए—

१. कविने जो कथा चुनी या कल्पित की है वह ग्राहकोंके भाव-संस्कारके अनुकूल है या नहीं? उसमें विश्व-मात्रके भाव-संस्कारको प्रकट करनेकी शक्ति है अथवा किसी विशेष वर्गके?

२. घटना-संयोग उचित, आवश्यक, सम्भव, विश्वसनीय, आकर्षक तथा कुतूहलजनक है या नहीं ? यदि ऐतिहासिक कथा है तो उसमें कविने क्या घटना-परिवर्तन क्यों किए हैं और उनसे कथामें क्या विशेषता या त्रुटि आ गई है ?

३. पात्रोंके चयनमें कविने क्या नीति अपनाई है ? उसने अनावश्यक पात्र तो नहीं लिए हैं ? जिन्हें लिया है उनका चित्रण उनकी मर्यादा, परिस्थिति तथा मनःस्थितिके अनुकूल हुआ है या नहीं ? किसीका चित्रण अतिरञ्जित तो नहीं हो गया या किसीके साथ अनुचित पक्षपात तो नहीं किया गया ? यदि किया गया तो क्यों और उस पक्षपातसे क्या दोष आ गया ?

४. कवि क्या प्रभाव या रस उत्पन्न करना चाहता है ? उसमें कितनी सफलता मिली है और उस सफलताके लिये उसने किन गुण-तत्त्वोंका कहाँ-कहाँ किस कौशलसे सन्निवेश किया है ?

५. कविका उद्देश्य क्या है ? वह अपने उद्देश्यमें कहाँतक सफल हुआ अर्थात् प्राहकोने उस-उस उद्दिष्ट अर्थका कहाँतक स्वागत और समर्थन किया ?

६. वर्णन कितना आवश्यक, सज्जत और सानुपात हुआ है और इस वर्णनमें भी सटीकता और सूक्ष्मता कितनी है ? किन मार्मिक स्थलोपर वर्णनका चमत्कार आवश्यक और सुन्दर अथवा अनावश्यक, असुन्दर या अत्यन्त अल्प हुआ है ?

७. भाषा-शैली उस कथाकी प्रकृति, विभिन्न स्थलोपर वर्णित विषयों तथा भावोंके कहाँतक अनुकूल, प्रभावशील, आकर्षक और सुबोध है ? वाक्योंकी जटिलता, वर्णनोंकी भरमार और अलङ्कारोंके अतिशय प्रयोगसे भाषा कृत्रिम तो नहीं प्रतीत होती और उसके कारण मुख्य भाव दब तो नहीं गए हैं ?

८. कथा विषय, रस और भावोंके अनुकूल छन्द है या नहीं ? यदि है तो उनकी गति, यति शुद्ध और लय-युक्त है या नहीं ? यदि केवल

लयात्मक पद्यमे ही कथा-काव्य लिखा गया है तो लयकी धारा ठीक है या नहीं ?

६. कविने अपने सम्बन्धमे जो परिचय अने काव्यमे दिया है वह उस काव्यका उद्देश्य या उसकी वृत्ति समझनेमे कहां तक सहायक है ?

१०. कविने अपने काव्यके आधार, उसकी प्रेरणा तथा अपने जीवन-सिद्धान्तका जो परिचय काव्यमे या भूमिकामे दिया है, उसका काव्यसे क्या सम्बन्ध है ?

११. जैसे जर्मनीमे किसी कविके अनुकरणपर निम्न कोटिका अनुकरणसाहित्य (एपिगोवेनडिख्टूङ्ग) रचा जाता था उस प्रकार कविने केवल अनुकरणमात्र तो नहीं किया है ? यदि अनुकरण किया है तो वह अनुकरणीय ग्रन्थ या शैलीसे अच्छा है या बुरा ?

(घ)

भावात्मक काव्य

शुद्ध तात्त्विक या भावात्मक कविताओके या गीतोके अन्तर्गत ही वर्णनात्मक और विचारात्मक कविताएँ भी आती हैं, क्योंकि कथाके प्रसङ्गके अतिरिक्त कवि जब किसी वस्तु, दृश्य या व्यक्तिका वर्णन करता, कोई विचार या सिद्धान्त स्थापित करता, कोई प्रतीक उपस्थित करता अथवा नीतिके द्वारा उपदेश देना चाहता है, तब उसके साथ यद्यपि कविकी बौद्धिक अनुकूलता तो होती है किन्तु उसका भाव-पक्ष भी समन्वित रहता है क्योंकि किसी प्रकारके भावात्मक प्रभाव तथा अनुभवकी मानसिक प्रतिक्रियाके रूपमे ही इस प्रकारकी अभिव्यक्ति की जा सकती है। इस प्रकारकी भावात्मक कविताके विषय, साधन और तत्त्व ये हैं—

१. कोई वस्तु, जैसे—फूल, कोई दृश्य, जैसे—पर्वत, कोई व्यक्ति जैसे—सुन्दर, अद्भुत या असाधारण पुरुष या स्त्री; कोई भाव, जैसे—देशभक्ति, कोई क्रिया, जैसे—किसीका मुसकराना।

२. उस वस्तु, दृश्य, व्यक्ति, भाव या क्रियाकी परिस्थिति, अर्थात् किस ऋतु, काल, अवसर तथा मनःस्थितिमें कविने उसे देखा।

३. उस वस्तु, दृश्य, व्यक्ति, भाव या क्रियाके लिये अप्रस्तुत विधान (उपमान) या प्रतीक।

४. मानसिक भाव : अनुराग, विरक्ति, क्रोध, श्रद्धा आदि।

५. भावानुकूल शब्द : श्रुतिमधुर, श्रुतिकटु, समस्त पद आदि।

६. भावानुकूल लय : छन्द और राग।

ऐसी भावात्मक रचनाओंमें रस न होकर केवल भाव होता है और उसका उद्देश्य केवल उस भावको सशक्त रूपसे व्यक्त कर देना-मात्र होता है, अतः उसमें उद्देश्य भी नहीं होता। ऐसी रचनाएँ भावावेशकी अवस्थामें व्यक्तिगत तुष्टिके लिये रची जाती हैं। ऐसी ही रचना केवल कलाके लिये रची जा सकती है। ऐसी रचनाएँ मुक्तक, प्रगीत या गीत-रूपमें ही हो सकती हैं।

भावात्मक कविताकी समीक्षा

भावात्मक कविताकी समीक्षाके लिये निम्नाङ्कित प्रश्नोंका समाधान करना चाहिए—

१. कवि किस परिस्थितिमें विद्यमान किस दृश्य, व्यक्ति, भाव या क्रिया (घटना) से किस मनःस्थितिमें प्रभावित हुआ ?

२. इस प्रभावका क्या भावरूप था (अनुराग या विराग) ?

३. इस प्रभावको व्यक्त करनेके लिये उसने जो अप्रस्तुत विधान या प्रतीक उपस्थित किए, वे कहाँतक सङ्गत तथा उचित हैं ?

४. इस प्रभावकी अभिव्यक्तिके लिये उसने अभिव्यक्तिकी जिस रूपशैली (वर्णन, रूपक, सस्मरण या विश्लेषण) का प्रयोग किया, वह कहाँतक उचित और प्रभावशाली है ?

५. अपनी अभिव्यक्ति-शैलीके लिये उसने जो भाषा-शैली ग्रहण की, वह कहाँतक उचित, प्रभावशाली, भावानुकूल और सुबोध है ?

६. जिस लय, छन्द और रागमे बाँधकर कविता लिखी गई है, वह भावानुकूल है या नहीं ?

७. वह कविता अपने शब्द, उपमान और छन्दके समन्वयसे ग्राहकके हृदयपर भी वर्ण्य विषय और भावके प्रति वही भाव उत्पन्न करती है या नहीं, जो कविके हृदयसे उत्पन्न हुआ था ?

चित्रकाव्य

केवल कलाके लिये तो वास्तवसे चित्रकाव्य रचा जाता है, जिसमे चमत्कार प्रधान होता है। उसमे केवल एक ही तत्त्व होता है 'चमत्कार'। ऐसी रचनाओका समीक्षण केवल इस दृष्टिसे करना चाहिए कि उसमे कविने शब्दों या अर्थमे किस प्रकार चमत्कार उत्पन्न किया और उस चमत्कारमे उक्ति सम्बन्धी कुछ सौन्दर्य, अद्भुतत्व या असाधारणत्व है या नहीं या वह केवल शाब्दिक बाजींगरी-मात्र है। बहुतसे कवियोने केवल भाषा-कौशल (जबानदानी) के लिये ही रचना की है। अतः उनके कौशलकी समीक्षा करते समय भावोंकी गहराई नापनेके फेरमें न पडकर सीधे यह देखना चाहिए कि कविने कितने सरल तथा सक्षिप्त शब्दामे कितने बड़े अर्थ भर दिए हैं।

२

गद्य-प्रबन्ध

ससारका अधिकांश साहित्य कथा-साहित्य है। नाटक, उपन्यास, छाटी कहानी और प्रबन्ध-काव्यके रूपमे सारा साहित्य कथा-साहित्य ही है। परिभाषाके अनुसार परिणाम-युक्त घटनाका वर्णन ही कथा कहलाता है। यह वर्णन और वर्णनके आधार यदि सत्य हों तो ऐतिहासिक काव्य या इतिहासकी सृष्टि होती है, काल्पनिक हो तो कथा, कहानी, आख्यायिका, उपन्यास, नाटक या प्रबन्ध-काव्यकी रचना होती है।

कथाके रूप

आजकल कथा-साहित्यके निम्नलिखित मुख्य रूप प्राप्त होते हैं—

१. पौराणिक कथाएँ (सत्य और काल्पनिक कथाओंका संयोग) जिनमें असाधारण मानव-चरित्र या देव-चरित्रका वर्णन होता है । २. दृष्टान्त, किसी बातको समझानेके लिये उदाहरण रूपमें कही हुई कल्पित कथा । ३. कहानी जिनमें अद्भुत तत्त्वका वैशिष्ट्य रहता है । परियों, राक्षसों, कल्पित राजा-रानियों आदिकी कथाएँ इसी श्रेणीमें आती हैं । ४. आख्यान या स्वयं अनुभूतिके रूपमें वर्णित कथा । ५. उपन्यास या कथाके अन्तर्गत आई हुई दूसरी कथा । ६. यात्रा-कथाएँ । ७. उपन्यास और उपन्यासिका (नौवलेट्) । ८. छोटी कहानी । ९. नीति कथाएँ (फेविल) । १०. दन्तकथा (लीजेन्ड) या अनुश्रुति, जो जनसाधारण में ऐतिहासिक तथा सत्य समझी जाती हैं । ११. चुटकुले । १२. लोक-कथा :—जो मौखिक रूपसे हमें एक पीढ़ीसे दूसरी पीढ़ीको मिलती रही हैं । १३. सस्मरण (रैमिनिसेंस)—जिनमें अपने जीवनकालकी कुछ मनोरञ्जक घटनाएँ सस्मरण-कथाके रूपमें वर्णितकी जाती हैं । १४. यात्रा-कथा (ट्रेविल लिटरेचर)—जो विभिन्न देशोंमें घूम-घूमकर यात्रा-साहित्य लिखा जाता है ।

(क)

उपन्यास

साहित्यके सभी रूपोंमें उपन्यास सबसे अधिक लोक-प्रिय है किन्तु उसकी परिभाषा बताना अत्यन्त कठिन है । उपन्यासने अपने विकासकी अनेक अवस्थाओंमें साहित्यिक रूप तथा लेखक-पद्धतियोंके अनेक रङ्ग ग्रहण किए और यह निबन्ध, सस्मरण, इतिहास, क्रान्तिकारी घोषणापत्र, यात्रा-विवरण आचार-ग्रन्थ तथा पद्यकी अन्य विभिन्न शैलियोंमें सँवरकर प्रस्तुत हुआ । यो कहना चाहिए कि 'उपन्यास वह साहित्य-रूप है जो लेखक और पाठकमें एक प्रकारका व्यक्तिगत घरेलू

सम्बन्ध स्थापित करता है और जिसमें अपने अनुभवको सीधे पाठकके पास पहुँचानेकी प्रबलतम सम्भावनाएँ उपस्थित रहती हैं ।' अतः हममें शैलीकी अपेक्षा विषय-सामग्रीका ही बड़ा महत्त्व रहा है। यह श्रव्य और दृश्य काव्यसे भिन्न वाचनीय काव्य है किन्तु शुद्ध काव्यकी श्रेणीमें वही उपन्यास आ सकता है जिसमें भाषा शैली पर विशेष ध्यान दिया गया है, केवल कथा वस्तुके गुम्फनपर नहीं।

उपन्यासका विकास

अँगरेजीमें जिसे 'नौवेल', हिन्दीमें 'उपन्यास', फ्रान्सीसीमें 'रोमाँ' कहते हैं, उसका विकास मध्यकालीन 'स्वैराचार' (रोमांस) से हुआ है। अँगरेजी 'नौवेल' शब्द इतावली 'नोवेला' से निकला है जिसका अर्थ है ऐसे 'समाचार' या नई घटनाएँ जो सद्यःजात और सत्य हों।

उपन्यासकी वृत्ति

वर्तमान उपन्यास जिस रूपमें प्राचीन कथासे भिन्न हुआ है उसका आधार है सत्य और काल्पनिकताका विरोध। इसीलिये आजकल सपूर्ण साहित्यके दो भाग कर दिए गए हैं—१. कल्पित (फिक्शन) अर्थात् उपन्यास और २ उपन्यासेतर (नॉन-फिक्शन)

उपन्यासमें यथार्थवाद

आजकलके उपन्यासकार पुराने साहसपूर्ण कार्यों और अद्भुत यात्राओंमें उतनी रुचि नहीं दिखाते जितनी रातदिन चारों ओर होनेवाली घटनाओंमें। इसीलिये उनमें आन्तरिक सङ्घर्ष अधिक होता है, बाह्य सङ्घर्ष कम और इसलिये उनमें हास्यास्पद घटना-संयोग और आवेगात्मक नाटकोंके आश्चर्यजनक परिणाम दृष्टिगोचर नहीं होते। वे जितना ही कथा-वस्तुपर कम ध्यान देते हैं उतना ही चरित्र-चित्रणपर अधिक। हेनरी जेम्सने कहा ही है—'चरित्र क्या है ? घटनाओंका परिणाम। घटना क्या है ? चरित्रकी व्याख्या।' इसीलिये आजकलके उपन्यासोंमें सामाजिक या नैतिक दृष्टिसे बहुत ऊँचे वर्गके पात्र नहीं

लिए जाते वरन् समाजके आखेटोमेसे ही वीर-विरोधी व्यक्ति ले लिए जाते है और स्वयं समाजको ही खलनायक बनाकर चित्रित किया जाता है ।

परिभाषा

उपन्यासकी परिभाषा कुछ लोगोने यह बताई कि 'उपन्यास वह कल्पित गद्य-कथा या वर्णन है जिसमे पुरुषो या स्त्रियोके वास्तविक जीवन तथा भावावेगोका चित्रण हो।' किन्तु यह परिभाषा अपूर्ण है क्योंकि आजकल अनेक उपन्यास ऐसे भी लिखे गए है जिनमे व्यक्तिके बदले स्थानका अधिक महत्त्व है ।

अतः व्यापक दृष्टिसे उपन्यासकी परिभाषा यह होगी—

'उपन्यास वह गद्य-कथा है जिसमे विशेष कौशलसे कुतूहल उत्पन्न करके कोई ऐसी सत्याश्रित या कल्पित कथा कही जाती है जिससे मनो-विनोद हाता हो या किसी विषय या नीतिका परिचय और प्रचार किया जाता हो ।'

उपन्यासके प्रकार

उपन्यासमे अनुभवात्मक वास्तविकताका चित्रण इतना अधिक है और उसके रूप या शैलीके विषयमे पाठकोकी उदासीनता इतनी है कि उपन्यासके निम्नाङ्कित वर्ग ही माने गए हैं—

१. सामाजिक, २. मध्यवर्गीय, ३. मनोवैज्ञानिक, ४. स्थानीय चित्रणयुक्त, ५. अपराध-चित्रक और ६. भावावेगपूर्ण । सामाजिक उपन्यासोंके अन्तर्गत एक तो समस्या-उपन्यास (प्रोब्लम नोवेल) होते हैं, जिनमे कोई विशिष्ट सामाजिक प्रश्न होता है, जैसे पति-पत्नी-परित्याग (डाइवोर्स) या जातीय रङ्गभेदकी भावना आदि । दूसरे प्रकारके उपन्यास वे हैं जिनमे किसी एक वर्गका पक्ष लेकर दूसरेकी निन्दा की जाती हो । उन्हे प्रचारवादी उपन्यास करते हैं । कुछ श्रमिकवादी उपन्यास होते हैं जिनमे श्रमिकोंकी समस्याके साथ सहानुभूतिमय विचार

किया जाना है । स्थानगत (रीजनल) उपन्यासोमे वहाँकी परिस्थिति और अवस्थाओं तथा मनुष्य-द्वारा निर्मित आर्थिक प्रणालीका ही नहीं वरन् वहाँकी धरती, उजाड़, जङ्गल या कहीं दूरकी आदिम भूमिका चित्रण होता है ।

ऐतिहासिक उपन्यास

ऐतिहासिक उपन्यासोमे वास्तविक घटनाओंका चित्रण होता है जिनमे पात्र, स्थिति और घटनाएँ अतीतसे ली जाती हैं । ये तीन प्रकारके मिलते हैं :—१. विशिष्ट युगीन उपन्यास, जिसके पात्र उस युगके जीवनका परिचय देनेवाले हों, भले ही वास्तविक न हों । २. जिसमे प्राचीन अतीतके राजाओं और साहसिकोंके ऐतिहासिक कृत्योंका वर्णन होता है, जिसमे प्रायः लेखक इस युगकी जाटलताओंसे बचनिकलकर या पलायन करके काम करना चाहता है । ३. शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास, जो वास्तविकताको छोड़ता नहीं, वरन् और भी तीव्र कर देता है । इनमे प्रायः एक पीढ़ी पहलेके दृश्य होते हैं जिसमे कि लेखक अपने बचपनकी स्मृतिको कुरेदकर रचनात्मक शक्ति उत्पन्न कर सके ।

विवरणात्मक उपन्यास

रचना-बौशलकी दृष्टिसे हम उपन्यासकारके दो रूप मान सकते हैं, जो एक दूसरेसे बहुत मिलते-जुलते हैं—१. विवरणात्मक (पैनोरेमिक या इपिक) । २. नाटकीय (दृश्यात्मक) तथा सुसम्बद्ध ।

विवरणात्मक उपन्यासमे कथावस्तु शिथिल होनी है और किसी एक बातपर कथा बँधी नहीं रहती । उसकी घटनाएँ अगत, दैवसयोगपर तथा पात्रोंके स्वभाव और परिस्थितियोंपर अवलम्बित रहती हैं । उसका अन्त बहुत दूरतक चलता रहता है, सहसा निर्णयात्मक नहीं होता । सन्तुष्टि, विवरणात्मक कथावस्तु उतनी तर्कसङ्गत, घटनापूर्ण और त्रासद नहीं होती, जितनी नाटकीय क्योंकि उसमें चरित्र असंख्य होते हैं और वे भी व्यक्तिगत होनेके बदले किसी एक वर्गके प्रतिनिधि होते हैं और एक ही व्यक्ति सदा ध्यान आकृष्ट किए रहता है ।

नाटकीय उपन्यासमें एकही तत्त्वकी प्रधानता है जो तर्कसङ्गत रूपसे किन्हीं परिस्थितियोंका परिणाम होता है अर्थात् जो किसी एक विशिष्ट परिस्थिति और पात्रोंकी प्रकृतिका परिणाम होता है। इस प्रकारकी कथावस्तुओंको पढ़कर भावोंका जो तनाव होता है वह निर्णयात्मक तथा अन्तमें पहुँचकर समाप्त हो जाता है। इसके सब पात्र उपन्यास-व्यापारसे बँधे रहते हैं। नाटकीय उपन्यासमें आकस्मिकता अधिक रहती है इसलिये उसमें जीवनका एक ही खण्ड दिखाया जा सकता है किन्तु विवरणात्मकमें मानवीय अनुभवोंके सब विस्तृत पक्ष आ सकते हैं।

भाविकतापूर्ण उपन्यास (सेन्टिमेन्टल फ़िक्शन)

अठारहवीं शताब्दीमें योरपमें भावात्मक उपन्यासोंका विकास हुआ जिनका एक सिद्धान्त यह था कि 'साधारण मनुष्य बहुत अच्छा होता है और उसमें मौलिक उदारतापूर्ण गुण होते हैं।' इससे नीतिवादी और समीक्ष्यवादी सन्तुष्ट होकर कहने लगे 'उपन्यासका काम ही है शिक्षा देना।' उपदेशात्मक रूपमें इसने शिक्षा देनेवाले उपन्यासोंमें, क्रान्तिकारी आदर्श भरकर सैद्धान्तिक उपन्यासोंमें, अलौकिकवादसे रङ्गकर गोथिक उपन्यासोंमें, मानवतावादीमें मिलकर उद्देश्यवादी उपन्यासोंमें इतिहाससे मिलकर ऐतिहासिक स्वैरवादी उपन्यासोंके पात्रोंको आदर्श बनानेमें और आचार-विचारके अध्ययनसे पुष्ट होकर गृहस्थ उपन्यासोंमें एक नवीन चमत्कार उत्पन्न किया। किन्तु उन्नीसवीं शताब्दीमें इसका महत्त्व कम हो गया और यह समाप्त हो गई।

जासूसी उपन्यास

कुतूहलकी प्रधानता होनेके कारण जासूसी उपन्यासकी कथाओंमें किसी विशेष जटिल समस्या (विशेषतः हत्या) का समाधान कोई जासूस ऐसे विचित्र ढङ्गसे करता है कि जिसे हम साधु समझते हैं वही हत्यारा सिद्ध होता है। एलेन पोने ही सबसे पहला जासूसी उपन्यास लिखा था। जासूसी उपन्यासमें छह रूढ़ तत्त्व होते हैं—

१. प्रत्यक्षतः पूर्ण दुर्घटना, २. निरपराध व्यक्तिपर शङ्का, जिसके विरुद्ध प्रत्यक्ष प्रमाण दिखाई पड़ते हैं, ३. पुलिस द्वारा चिह्न पहचाननेमें गड़बड़ी, ४. जासूसकी तीव्र प्रतिभा और सूक्ष्मदृष्टि, ५. जासूसका साथी, जो उससे कम बुद्धिवाला होता है किन्तु उसकी प्रशंसा करता हुआ कथा कहता है और ६. बाह्य प्रमाण, जो सब असङ्गत होते हैं।

इन उपन्यासोमें १. कुछ तो रोमाञ्चकारी होते हैं, जिनमें एक दुर्घटनापर दूसरी दुर्घटना होती चलती है और सब कुछ अन्तमें जाकर सुलभता है तथा २. कुछ बौद्धिक होते हैं, जिनमें दुर्घटना हो चुकनेपर जासूस उसकी खोजमें लगता है और अन्तमें अपराधीको पकड़ लेता है। धीरे-धीरे विज्ञान, रसायनविज्ञान, मनोविज्ञान और औषधि-विज्ञानने इसमें बड़ी सहायता की और नये-नये ढङ्गोंसे जासूसोकी खोज वृत्ति दिखाई जाने लगी।

वैज्ञानिक उपन्यास

आजकल अज्ञात विषयो, लोको तथा देशोके सम्बन्धमें जो वैज्ञानिक अनुसन्धान हुए हैं और अटकलें लगाई जा रही हैं, उनके अनुसार भी कुतूहलपूर्ण उपन्यास लिखे गए हैं जैसे 'चन्द्रलोककी यात्रा', 'मङ्गल ग्रहका मानव', 'यन्त्र-मानव' आदि। इन उपन्यासोमें या तो विज्ञानकी ज्ञात बातोंका प्रयोग करके उनका प्रयोगात्मक परिचय दिया जाता है या वैज्ञानिक सम्भावनाओंकी कल्पना करके उनके आधारपर अत्यन्त रोमाञ्चकारी कथा प्रस्तुतकी जाती है।

उपन्यासिका (नौवलेट्]

बड़े उपन्यासोके साथ कुछ छोटे और छोटी कथाओंसे कुछ बड़े तीस सहस्रसे पचास सहस्र शब्दोंतककी कहानियाँ नौवलेट (उपन्यासिका) नामसे लिखी गई हैं।

उपन्यासका नया वर्गीकरण

उपर्युक्त विवरणके अनुसार विषयके आधारपर यदि हम उपन्यासोका वर्गीकरण करें तो निम्नलिखित प्रकारके उपन्यास मिलेंगे—

१. सामाजिक, २. राजनीतिक, ३. धार्मिक, ४. पौराणिक, ५. ऐतिहासिक, ६. वैज्ञानिक, ७. वासनात्मक और ८. जासूसी ।

उपन्यासके तत्त्व

कुछ विद्वानोंने उपन्यासके छह तत्त्व माने हैं—१. वस्तु, २. पात्र, ३. सवाद, ४. देशकाल, ५. शैली और ६. उद्देश्य । किन्तु वास्तवमें उपन्यासके तत्त्व तो तीन ही होते हैं—१. कथा, २. पात्र और ३. व्यापार (घटनासमूह) । 'उद्देश्य' वास्तवमें तत्त्व न होकर परिणाम है और 'सवाद' तथा 'शैली' उस कथाको उद्देश्यतक पहुँचानेके साधन हैं । देशकाल भी घटना-समूह या व्यापारके अन्तर्गत ही आ जाता है । कुछ आचार्योंने घात-प्रतिघात या द्वन्द्व (कौन्फ्लिक्ट) तथा कुतूहल (सस्पेन्स) को भी तत्त्व माना है किन्तु ये सब तो उद्देश्य-सिद्धिके लिये तत्त्व सयोजनके कौशल हैं अथवा पाठकोको फँसाए रखनेके उपाय हैं । इन्हे तत्त्व नहीं समझना चाहिए ।

अत्यावर्तन कौशल (प्लैशबैक या कटबैक टेक्नीक)

यह कौशल चलचित्रोंसे उपन्यास या कहानीमें ले लिया गया है । पहले जासूसी कहानियोंमें इसका प्रयोग होता था कि उपन्यासका आरम्भ किसी विशेष घटनाके परिणाम या मध्यसे, जैसे किसी विशेष अपराध, वन्दीकरण या न्यायालयसे, होता है और फिर सहसा वह अध्याय समाप्त करके उससे पहलेकी वह घटना या वे सब सम्बद्ध घटनाएँ शीघ्रतासे वर्णन कर देते हैं, जिनके परिणाम स्वरूप मुख्य कथा-व्यापार प्रारम्भ हुआ था । कभी कभी जब कोई पात्र अपनी पिछली घटना सुनाना चाहता है या स्मरण करने लगता है तब भी उसका प्रयोग किया जाता है ।

उपन्यासके सिद्धान्त

बहुतसे आचार्योंने विस्तारसे उपन्यासके कुछ नियम निर्धारित किए हैं । उनका कहना है कि 'उपन्यासमें सत्यता या सत्यतुल्यता होनी

चाहिए, न्याय होना चाहिए, मनोवैज्ञानिक क्षणोंका स्पष्ट सन्निवेश होना चाहिए, उत्कृष्टा और परिस्थितिका कुतूहलपूर्ण संयोग होना चाहिए स्थानीय चित्रण होना चाहिए, चरमोत्कर्षके स्थलकका निर्वाह होना चाहिए और भविष्य संकेत होना चाहिए।' वर्तमान अस्तित्ववादियों (एग्जिस्टेंशलिस्ट्स) का यह सिद्धान्त है कि उपन्यासमें जनसाधारणका चित्रण हो, दलितों और पीड़ितोंके साथ सहानुभूति दिखाई जाय और शिक्षा भी दी जाय, जिससे मनुष्य आत्मचेतन होकर विश्वमें अपना स्थान निश्चित करे।'

सात प्रश्न

मध्यकालीन विचारकोंका मत रहा है कि 'प्रत्येक कथाके प्रारम्भमें चाहे वह प्रबन्धकाव्य, कहानी या उपन्यास कुछ भी हो, उसमें निम्नलिखित सात प्रश्नोंका उत्तर मिलना चाहिए—

१. कौन ? २. क्या ? ३. कहाँ ? ४. कैसे ? ५. क्यों ? ६. किन उपायोंसे ? और ७. किस ढङ्गसे ?' अन्तिम दो प्रश्नोंके बदले अब कुछ लोगोंने 'कब' प्रश्न जोड़ दिया है। किन्तु उपन्यासके लिये यह नियम मान्य नहीं है क्योंकि उसमें किसी भी बातका ठीक उत्तर प्रारम्भमें दे देनेसे उसकी हत्या हो जायगी, अतः यह सात प्रश्नोंवाला सिद्धान्त सर्वथा अमान्य है।

उपन्यासमें सत्य

उपन्यासमें लेखक जीवनकी घटनाओंका अनुकरण करके सत्य खोजता है। स्टीवेन्सनने कहा कि 'जब मैंने किसी पुस्तकमें कोई अविश्वसनीय घटना पढ़ी, तब मैंने यह विश्वास कर लिया कि यह किसी वास्तविक घटनाका ही दूसरा रूप है।' यथार्थवादी तथा प्रमाणपूर्ण उपन्यासवाले जब अपने उपन्यासोंमें किन्हीं अभियोगोंका वर्णन करते हैं, तो वे वास्तविक व्यक्तियोंका नाम लेते हैं। इससे इनकी बिक्री भले हो जाय किन्तु उनकी कृतिकी कलात्मक सत्यताके लिये असङ्गत हो जाता है। चाहिए तो यह कि वह कौलरिजके मतानुसार

सदा हममें 'जानबूझकर अपने अविश्वासको दूर रखनेकी वृत्ति' (विलिङ्ग सस्पेंशन औफ डिसबिलीफ) उत्पन्न करे ।

मोटे ढङ्गसे सत्यकी चार श्रेणियाँ उपन्यासमें दिखाई जाती हैं—१. असम्भव, २. अविश्वसनीय, ३. विश्वसनीय और ४. अपरिहार्य ।

न्यायकी भावना

सब प्रकारके काल्पनिक उपन्यासों या साहित्य रचनाओंमें न्यायकी भावना सदा निहित रहती है ।

औपन्यासिक न्याय या काव्य-न्याय (पोएटिक जस्टिस) को न्यायालयकी क्रियासे कुछ अधिक समझना चाहिए । न्याय तो वह मानवीय गुण है जो मानवीय दुर्बलताओं और दुर्गुणोंसे पराभूत है । यह नैतिक भावना तो उन विवेक, सत्य, स्पष्टता आदि गुणोंसे सम्बद्ध है, जिनसे चरित्रकी श्रेष्ठताका निर्माण होता है । उसका अभाव ही निरकुश शासक और गुण्डोंकी सृष्टि करता है । न्याय सदा अभावका पक्ष लेता है, बुराइयोंसे युद्ध करता है और यही उच्च श्रेणीके उपन्यासों का सबसे प्रधान गुण है । इससे भी आगे बढ़कर यह न्याय-वृत्ति उन बड़े-बड़े महाकाव्यों, त्रासदों आदिपर भी शासन करती है, जो अत्यन्त इस गुणसे व्याप्त रहते हैं ।

मनोवैज्ञानिक क्षण

किसी नाटक या उपन्यासमें वह स्थल, जहाँ दर्शक या पाठक किसी विशेष घटनाकी आशा करता है और वह घटना उसी समय हो भी जाती है, उसे मनोवैज्ञानिक क्षण कहते हैं । यहींसे उत्कण्ठित प्रत्याशा प्रारम्भ हो जाती है ।

उत्कण्ठित प्रत्याशा (पौएण्ड एक्स्पेक्टेन्सी)

उत्कण्ठित प्रत्याशा उपन्यासके उस स्थलमें होती है जहाँ ग्राहक या पाठक आकस्मिक और नाटकीय दुर्घटनाके बीच धुकधुकीके साथ आनेवाले परिणामकी प्रतीक्षा करता है ।

परिस्थिति

किसी कथामे किसी स्थलपर घटनाओंका मेल ही 'परिस्थिति' कहलाता है। यद्यपि यह परिस्थिति उपन्यास या नाटकमे कहीं भी हो सकती है किन्तु आधारभूत कथा-प्रधान परिस्थिति क्रमशः १. वह है, जिसमे सङ्घर्षकी उत्पत्ति होती है और २. पराकाष्ठाकी परिस्थिति, जिसकी ओर सब घटनाएँ चलती है।

चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स)

किसी कथामे वह कार्य या कार्यका क्षण चरमोत्कर्ष कहलाता है, जिससे कथाकी धारा सहसा वेगपूर्ण घुमाव लेकर एक ओर बह चलती है जिससे कथा-धाराका परिवर्तन (रिवर्सल) निश्चित हो जाता है। इसे ही कथा या नाटकीय द्वन्द्वका निर्णायक क्षण माना जाता है। कभी-कभी लेखक घटनाकी सुलभन या उद्घाटन (डिक्लूजमेंट) इस प्रकार धीरे-धीरे करना चाहता है कि दर्शकोंकी उत्सुकता चढती-गिरती रहे, जिससे कि अन्तिम यवनिका-पतनसे पूर्व दर्शकोंकी रुचि शिथिल न पड जाय, जैसे कालिदामने अपने अभिज्ञानशाकुन्तल नाटकके सप्तम अङ्कमे दुष्यन्त और शकुन्तलाके मिलनके लिये प्रयोग किया है।

प्रवृत्ति (मोटीवेशन)

प्रवृत्ति (मोटीवेशन) वह परिस्थितियोंका समन्वय या समन्वय करनेकी कला है, जो अतीतकी घटनाओंको विवेकपूर्ण आधार देकर पात्रोंके कार्योंको प्रशसनीय बना देती है। इसका तात्पर्य यह है कि उसमे घटनाओं और कार्योंका ऐसा सयोग हो कि साधारण पाठक भी मानता चलता है कि 'यदि ऐसा व्यक्ति हो और ऐसी परिस्थितियाँ हो तो निश्चित रूपसे उसका स्वाभाविक परिणाम यही होगा।'

भविष्य-सङ्केत (प्रौमिस)

जैसे नाटकमे पताका-स्थानक होता है अथवा कोई ऐसा सङ्केत दे दिया जाता है जिसके आधारपर दर्शकका कुतूहल बना रहता है

और जैसे कवितामें भी कुतूहल वृत्तिकी स्थापना की जाती है वैसे ही उपन्यासमें रुचिको उकसानेके लिये और एकाग्रता स्थापित करनेके लिये भविष्य-सङ्केतका प्रयोग किया जाता था। यह भविष्यका सङ्केत जितना ही तीव्र होगा, उतनी ही पाठककी उसमें रुचि होगी। कौनराडने अपने उपन्यासमें कहीं-कहीं इसका ऐसा प्रयोग किया है कि कभी कभी तो पृष्ठके-पृष्ठ तीव्र उत्सुकता तथा भावावेगके साथ पढ़ जाने पड़ते हैं। इसीलिये कुछ लोगोंने इसे 'कौनराडज्वर' (कौनराड फीवर) कहा है। किन्तु साधारणतः उपन्यासमें छोटे-छोटे सङ्केत दिए जाते हैं और उनका पालन भी होता है, नहीं तो पाठकका विश्वास ही उठ जाय। पाठकका कौतूहल जगाए रखनेके लिये कुछ उपन्यासकार यह भी करते हैं कि जब एक प्रतिज्ञा पूरी हो जाती है तो उसके साथ दूसरी दो-तीन जोड़ देते हैं। वास्तवमें भविष्य-सङ्केत या सङ्केत-वचन कुतूहलका ही सहायक तत्त्व है। कभी कभी इस प्रकारका सङ्केत केवल एक व्यञ्जना-मात्र होता है जिसमें सङ्केतसे भी अधिक इतनी सामग्री भरी रहती है कि पाठक कभी निराश नहीं होते।

विनोद-तत्त्व (ह्यमर)

कुछ आचार्योंका विश्वास है कि 'भयानक रोमाञ्चकारी उपन्यासोंके भावोका तनाव बीच-बीचमें शिथिल करनेके लिये ऐसे व्यक्तियों, दृश्यों या स्थलोंका वर्णन देते रहना चाहिए जो कथासे पूर्णतः सम्बद्ध हों और जिनके कारण विनोद हो। यद्यपि मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे यह प्रयोग अत्यन्त वाञ्छनीय है किन्तु इसमें इतना भय अवश्य बना रहता है कि कहीं रसभङ्ग या रसविरोध होनेसे कथाका प्रभाव ही समाप्त न हो जाय। अतः उचित यही है कि विनोद-तत्त्वका प्रयोग चरमोत्कर्ष (क्लाइमैक्स) से पहले ही हो जाना चाहिए, उसके पश्चात् नहीं।

उपन्यासका प्रारम्भ

उपन्यासका प्रारम्भ करनेके अनेक कौशल प्रसिद्ध हैं—

१. स्थान, काल, युग आदिका वर्णन करके, २. किन्हीं व्यक्तियोंके संवादसे, ३. आकस्मिक घटनाकी सूचना आदिसे। प्रायः इनमेंसे प्रथम प्रणालीका प्रयोग सबसे अधिक हुआ है। किन्तु सबसे अधिक प्रभावशाली प्रणाली यह है कि किसी आकस्मिक तथा सहसा मनको आकृष्ट करनेवाली घटनासे ही प्रारम्भकर दिया जाय, जिससे प्रारम्भसे ही पाठक उसमें दत्तचित्त हो जाय।

‘उपन्यासका अन्त

कुछ लोगोका मत है कि ‘उपन्यासका अन्त नाटकीय ढङ्गसे सहस्र हो जाय जिसे पढ़कर पाठक ‘हाय’ या ‘वाह’ कर उठे।’ इस प्रकारके अन्तको नाटकीय या आकस्मिक अन्त (ड्रैमैटिक या सडेन एन्ड) कहते हैं। किन्तु कुछ आचार्योंका मत है कि ‘उपन्यासका अन्त सङ्घर्षके पश्चात् पूर्णतः शान्त रूपमें हो, जिमें स्थिर अन्त (स्टैटिक एन्डिंग) कहते हैं।’ कुछका मत है कि ‘उपन्यासके अन्तमें जो परिणाम दिखाया जाय, उसका विवेकपूर्ण समर्थन करके पाठकको यह विश्वास दिला दिया जाय कि जो परिणाम दिखाया गया है वह न्यायकी दृष्टिसे तथा घटना-सयोगकी दृष्टिसे पूर्णतः सङ्गत और उचित है।

भाषा-शैलीका महत्त्व

उपन्यासोंमें भाषा-शैलीका बड़ा महत्त्व है क्योंकि उनमें भाषा-शैलीके द्वारा ही कथाका प्रवाह चलाया जाता है, पात्रोंका चरित्र-वर्णन किया जाता है तथा संवाद कराए जाते हैं। भाषा-शैलीके विवेचनमें और संवाद-शैलीके विवेचनमें हम इन दोनोंका परिचय दे आए हैं। इस सम्बन्धमें केवल यही बात ध्यान देने योग्य है कि (क) संवाद-प्रत्येक पात्रकी योग्यता, मन-स्थिति और परिस्थितिके, अनुकूल हो, (ख) वर्णन उतने ही हो, जितने कथाके प्रवाहको आगे बढ़ाने तथा पात्रोंका चरित्र स्पष्ट करनेमें योग देते हो, (ग) वर्णनकी भाषा-शैली सरल, और सुबोध दोते हुए सूक्तिपूर्ण और व्यञ्जन-प्रधान हो। (घ)

उपन्यासकारको स्वयं सब बातें न कहकर बहुत कुछ इस प्रकार कहनी चाहिए कि पाठक सरलतासे उनका स्वयं ज्ञान प्राप्त कर सके और स्वयं परिणाम निकाल सके। (ड) वर्णनोकी आवृत्ति न हो और अनावश्यक रूपसे भाषा-शैली दुरुह न की जाय क्योंकि ऐसा करनेसे पाठकका जी ऊँच जाता है और अत्यन्त सुन्दर कथा भी अग्राह्य हो जाती है।

वर्णनको सक्षिप्त करनेकी साधारण प्रणाली यह है कि दृश्य या परिस्थितिके सब सूक्ष्म वर्णनोको पात्र और व्यापारके साथ तथा कथा-प्रवाहमे ही भिला लिया जाय, आजकल अच्छे लेखक इसी समन्वय-वाली प्रणालीका ही प्रयोग करते हैं।

स्थानीय रङ्ग (लोकल कलर)

आजकल लोगोका मत है कि उपन्यासोंमे स्थानीय रङ्ग अधिक और सटीक होना चाहिए। जब किसी उपन्यास या कहानीमे किसी एक विशेष वर्णित स्थानके सम्बन्धमे सूक्ष्म तथा विस्तृत विवरण दिया जाता है और वहाँके सामाजिक, भौगोलिक तथा सांस्कृतिक विषयोंका सूक्ष्म निदर्शन किया जाता है तब वह 'नियोजन-स्थानीय रङ्ग' कहलाता है। स्थानीय रङ्गका अर्थ हुआ 'किसी कथाके मूल तत्वके रूपमे नहीं, बरन् सजावटके रूपमे इस कथाके लिये दृश्य, भाषा, वेश, आचार, क्विचार और व्यवहारका सटीक विस्तृत वर्णन देना।' । । ।

वर्णन-शैली

उपन्यासके वर्णन करनेकी शैलियाँ अनेक प्रकारकी और अनेक रूपोंकी चल गई हैं। सचित्रता, अद्भुतता तथा त्रास उत्पन्न करनेके लिये स्वरवादी सम्प्रदायने दृश्यको अधिक महत्त्व दिया; कथाके अतीतको व्यक्त करनेके लिये स्कौट और हूगोने पृष्ठभूमिको आवश्यक बताया और ज्यो-ज्यो लोग नवोदात्तवादी भाषासे हटकर वर्तमान व्यक्तिवादमे आए, त्यो-त्यो स्थान, दृश्य, सामाजिक वातावरण और व्यक्तियोंके वर्णनका महत्त्व बढ़ गया। अपने जीवन-सिद्धान्तोंके

समर्थनके लिये उन्नीसवीं शताब्दीके द्वितीय भागमें तथ्यवादियो और प्रकृतिवादियोने परिस्थितिको अधिक महत्त्व दिया और जार्ज इलियट, मैरेडिथ, फ्लाउवे, जोला और स्वैरवादी स्टीवेन्सनने परिस्थिति (मिल्यू) को महत्त्व दिया। आजकल सामाजिक परिवर्तनके इच्छुक तथ्यवादी तथा फ्रॉयडीय मनोविज्ञानवाले 'परिस्थिति' का विशेष अध्ययन करते हैं, अतः आजकल परिस्थिति और स्थानका चित्रण, उपन्यासके उपेक्षित दास न रहकर पोषक धाय बन गए हैं, जिससे कथानक और पात्र दोनोको अपना अस्तित्व और पोषण प्राप्त होता है। उपन्यासका उद्देश्य उन वाचकोको तृप्त करना है, जिनकी योग्यता अधिक नहीं होनी और जिनका शब्द-भाण्डार भी परिमित होता है। अतः उपन्यासके लिये वही भाषा-शैली उपयुक्त है, जो सर्वबोध हो।

चरित्र-चित्रण

लेखक उपन्यासकार अथवा नाटककार अपने पात्रोको दो साधारण रूपोमें उपस्थित कर सकता है—एक तो सीधे, जिसमें वह स्वयं पाठकको पात्रके सब गुण बता देता है और दूसरे क्रिया या व्यापारके द्वारा जिसमें वह पात्रोकी उन क्रियाओका प्रदर्शन करता है, जिनके आधारपर उस पात्रका चरित्र ज्ञात हो। निम्न कोटिके पात्रोके लिये तो पहली ही विधि अधिक प्रचलित है किन्तु मुख्य पात्रोके लिये प्रायः दोनो विधियोका प्रयोग होता है। सीधे वर्णनमें या गुण-व्याख्यामें जहाँ पात्रकी वृत्तिका स्पष्ट ज्ञान हो जाता है वहाँ यह हानि भी होती है कि पात्रके सम्बन्धमें पाठकका कुतूहल शान्त हो जाता है और कभी-कभी जब अच्छे बताए हुए पात्रसे कुछ दोष हो जाता है तो पाठक घबरा उठता है और जब बुरा चित्रित किया हुआ पात्र अच्छा काम करता है तो पाठक खीफ उठता है। कभी-कभी कुछ लेखक इस विवरणको एकदम सीधे न देकर थोड़ा-थोड़ा करके देते हैं अर्थात् धीरे-धीरे करके उसका पूरा चित्रण करते हैं। इससे पाठक स्वयं पात्रके

सम्बन्धसे अपनी धारणाएँ निश्चित करता चलता है कुछ उपन्यासोमे किसी भी पात्रकी द्वन्द्वात्मक विचारधाराको उपन्यासकारोने जनान्तिक शैलीमे प्रस्तुत किया है ।

चरित्र दो प्रकारके माने गए है—१. स्थिर और २. गतिशील ।

बहुत-सी कथाओमे अमुख्य पात्र या तो सदा एकरस (प्लैट) होते है, सरलतासे प्रभावित होनेवाले (थिन) या बेपैदीके लोटे (डिस्क) । कभी-कभी मुख्य पात्र भी स्थायी या स्थिर होते है जो प्रारम्भसे लेकर अन्ततक एकसे रहते है, किन्तु इस रूपमे भी यदि कथाकार चाहे तो अच्छी प्रकारसे विस्तारके साथ उन्हे प्रदर्शित कर सकता है ।

किन्तु किसी कथाके मुख्य पात्र प्रायः उन्नतिशील या गतिशील भी हो सकते है जिनके आत्मापर कथाके अन्तर्गत द्वन्द्व तथा उनका मानसिक द्वन्द्व ऐसा प्रभाव डालता है जो उनकी भलाईके लिये भी हो सकता है, बुराईके लिये भी, और यह भलाई-बुराई भी वैसे ही वैसे क्रमशः आती-जाती रह सकती है, जैसे-जैसे मनुष्यके मनमे घटनाएँ प्रभाव डालती रहे । किन्तु इस प्रकारके परिवर्तन उन घटनाओकी शक्तिके साथ मेल खाते हुए होने चाहिये, अस्वाभाविक या असम्भव न हो ।

नायक (हीरो) और नायिका (हीरोइन)

किसी उपन्यास या नाटकमे जिस व्यक्तिमे उस नाटककी सब क्रियाएँ केन्द्रित हो या जिसके साथ पाठक या दर्शककी सहानुभूति रहती हो, वह नायक कहलाता है । प्रायः यह प्रतिनायकका प्रतिद्वन्द्वी होता है । यदि ये दोनो शक्तियोँ किसी एक ही व्यक्तिमे हों तो वह द्वन्द्व-नायक (प्रोटोगोनिस्ट) कहलाता है । नायिका प्रायः नाटकके सघर्षकी केन्द्र होती है । वह या तो नाटक-द्वारा प्राप्य होती है या जासूसी उपन्यासोकी डाकू 'नायिका'के समान कथाकी सञ्चालिका होती है । भारतीय साहित्य-शास्त्रमे चार प्रकारके नायक माने गए है—धीर-

ललित, धीरशान्त, धीरोदात्त और धीरोद्धत तथा नायिका तीन प्रकारकी—१. स्वकीया, २. परकीया और ३. सामान्या। इनका विवेचन नाटकके प्रकरणमें किया जायगा।

पहले तो इनका प्रयोग नाटकोमें होता था किन्तु पीछे चलकर इन्हींकी देखादेखी उपन्यासोमें भी, विशेषतः यथार्थवादी उपन्यासोमें, ये 'वर्गप्रकार'के पात्र ही लिए जाने लगे—श्रमिक, भूमिपति, अध्यापक, वकील, व्यापारी आदि।

शील निरूपण या चरित्र चित्रण

चरित्र चित्रणके सम्बन्धमें उपन्यासकारको इतना ही स्मरण रखना चाहिए कि पात्र अधिक न हो, आदिसे अन्ततक उनके चरित्रका निर्वाह हो और उनके कार्यों और विचारोंसे उनके चरित्रका विश्लेषण हो, उपन्यासकार द्वारा दिए हुए वर्णनसे नहीं। जिस श्रेणीसे पात्र लिए जायें उसकी मर्यादाके अनुसार उसके कार्य और विचार होने चाहिए। पात्रके शील और सामर्थ्यका विवेचन भी उसी दृष्टिसे होना चाहिए अर्थात् आदिसे अन्ततक वह ऐसा पूर्णतः स्वाभाविक और सत्य-तुल्य प्रतीत हो, जिसका पाठक विश्वास कर सके और जो पात्रके पद और उसकी मर्यादासे असङ्गत न प्रतीत हो।

उपन्यासकी समीक्षा

उपन्यासकी समीक्षा करते समय निम्नाङ्कित प्रश्नोंको ध्यानमें रखकर निर्णय करना चाहिए—

१. उपन्यासकी कथावस्तु कहाँसे ली गई है ?
२. यदि कथावस्तु ऐतिहासिक या पौराणिक है तो लेखकने उसमें क्या परिवर्तन करके क्या विशेष प्रभाव उत्पन्न करना चाहा है ?
३. इस परिवर्तनके निमित्त लेखकने किन नवीन पात्रों या घटनाओंका समावेश किया है ?
४. इन पात्रों या घटनाओंमेंसे कितनोंकी आवश्यकता वास्तविक हैं और वे कहाँतक उचित हैं ?

५. यदि कथा काल्पनिक है तो वह कहाँतक सम्भव, विश्वसनीय, स्वाभाविक और सज्जत है और उपन्यासकारने जो प्रभाव उत्पन्न करना चाहा है उसमे उसे कहाँतक सफलता मिली है ?

६. लेखक अपना उद्दिष्ट प्रभाव उत्पन्न करनेमे कहाँतक सफल हुआ है ?

७. इस सफलताके लिये उसने किस भाषा-शैलीका आश्रय लिया है और वह भाषा-शैली कथाकी प्रकृति तथा पाठकोकी योग्यताके कहाँतक अनुकूल है ?

८. सवादोकी भाषा-शैली पात्रोकी प्रकृति तथा परिस्थितिके कहाँतक अनुकूल, स्वाभाविक तथा उचित मात्रामे है ?

९. लेखकने पाठकका मन उलभाए रखनेके लिए किस कौशलका प्रयोग किया है—

(क) प्रारम्भ उचित ढङ्गसे किया है या नहीं ?

(ख) घटनाओका गुम्फन अधिक जटिल तो नहीं हो गया और मार्मिक स्थलोपर उचित ध्यान दिया गया है या नहीं ?

(ग) कथाका चरमोत्कर्ष दिखानेमे शीघ्रता या विलम्ब तो नहीं हुआ और यह चरमोत्कर्ष दिखानेमे अनुचित, अनावश्यक, अस्वाभाविक तथा असज्जत घटनाओका समावेश तो नहीं किया गया ?

(घ) उपन्यासका अन्त जिस प्रकार किया गया ? वह कथाकी प्रकृति, घटना-प्रवाह और पात्रोके चरित्र और मर्यादाके अनुकूल, सज्जत, आवश्यक, अपरिहार्य और स्वाभाविक है या नहीं ? अनावश्यक रूपसे उपन्यासको दुःखान्त या सुखान्त तो नहीं बना दिया गया ?

(ङ) किस पुरुषमे कथा कही गई ? क्या वह रीति कथाके लिये उपयुक्त है ?

(च) कथा किस रूपमे कही गई ?—वर्णन, पत्र, भाषण, समाचार, संवाद, वार्त्तालाप, आत्मकथा, सूचना आदि ।

(छ) रूपकी नवीनता उत्पन्न करनेसे उपन्यासके कथा-प्रवाहमें क्या दीप्ति या दोष आ गए ?

१०. उपन्यासमें वर्णन कहांतक उचित परिमाणमें, आवश्यक और स्वाभाविक है ?

११. जो बातें (पात्रोंका स्वभाव आदि) व्यञ्जनासे बतानी चाहिए थीं उन्हें अपनी आरसे तो नहीं बता दिया गया ? पात्रोंका चित्रण उनकी मर्यादा और प्रकृतिसे भिन्न, अस्वाभाविक, असङ्गत या अतिरञ्जित तो नहीं हो गया ?

१२. उपन्यासकारने किस विशेष वाद सम्प्रदाय, नीति या सिद्धान्त से प्रेरित होकर लिखा है और उसकी सिद्धिमें वह कहांतक सफल हो पाया है ?

१३. उपन्यासकारने अपने व्यक्तिगत जीवन या अनुभवकी जो अभिव्यक्ति उपन्यासमें की है, वह किन्नी प्रत्यक्ष है और कितनी व्यंग्य ? वह कहांतक उचित है या अनुचित ?

१४. उस उपन्यासका साधारण मनपर क्या प्रभाव पड़ सकता है और वह पाठककी वृत्ति, प्रवृत्ति, स्वभाव, चेष्टा आदिको कहांतक अपने पक्षमें ला सकता है ? सामाजिक तथा नैतिक दृष्टिसे वह प्रभाव कहांतक वाञ्छनीय है ?

१५. उपन्यासमें क्या मौलिकता है और उसमें सुन्दर, अद्भुत तथा असाधारण सन्निवेश कहां और किस प्रकार किया गया है ?

१६. अलौकिक तत्त्वोंका प्रयोग कहांतक उचित और बुद्धि-सङ्गत हुआ है ?

१७. उपन्यासकी कथावस्तु, घटना गुम्फन, भाषा-शैली, चरित्र-चित्रण और परिणाम आदिमें जो दोष हो, उनका सुधार आप कैसे करते ?

(ख)

छोटी कहानी

यद्यपि छोटी कथा (शॉर्ट स्टोरी) शब्दका अर्थ तो किसी छोटी घटनाका वर्णन या किसी घटनाका सक्षिप्त वर्णन-मात्र है किन्तु उपन्यासोंमें 'कहानी' शब्दका अर्थ था 'वह वर्णन जिसमें सङ्घर्षका चित्रण हो'। इसी आधारको लेकर छोटी कहानीका एक निश्चित-नियमित विकास हुआ है जिसमें उपन्यासके अनेक तत्त्वोंमेंसे किसी एकपर विशेष रूपसे ध्यान केन्द्रित किया जाता है। उसमें चरित्र-चित्रण तो होता ही है किन्तु उतना नहीं होता जितना 'उपन्यासिका' (नौवलेट्) में, जो केवल एक छोटा उपन्यास-मात्र होता है। वास्तवमें कथा तो एक छोटा कथानक-मात्र होता है जो प्रायः अत्यन्त शिथिलता-पूर्वक रचा जाता है और यह आवश्यक नहीं है कि वह वास्तविक ही हो। वह परियोजके देशका या मङ्गल ग्रहका भी चित्रण कर सकता है। किन्तु कहानी या छोटी कहानीका जो रूप प्रचलित है उसके लिये फ्रान्सीसी 'कौन्ते' और जर्मन 'नौवेले' शब्दोंका प्रयोग ही उचित जान पड़ता है।

कहानी तथा अन्य कथा-रूप

रेखाचित्र (स्केच) से भी यह 'छोटी कहानी' भिन्न होती है क्योंकि रेखाचित्र (स्केच) में छोटी कहानीकी वह गम्भीरता नहीं रहती, जिसमें वर्णन दब जाता है और मनोवैज्ञानिक परिस्थिति प्रधान कर दी जाती है। इसी प्रकार गद्य-कथा (प्रोज़ इडिल) भी इस छोटी कहानीसे भिन्न एक प्रकारका सक्षिप्त और कोमल प्रेम-कथानक होता है। लम्बी कथा (त्रादीशियो) में अवास्तविकताकी मात्रा अधिक होती है और प्रायः वह अतिरञ्जित रूपसे चित्रित होती है। उसमें अधिकांश बाहरी अनुभवोंका विशेष वर्णन होता है जैसे आखेट करना, युद्ध करना, मङ्गली मारना आदि या फिर पौराणिक तथा लोक-प्रसिद्ध वीरोंका वर्णन होता है। अतः जब हम 'छोटी कहानी'की चर्चा

करते हैं तब वह परियोजकी कथा, रेखाचित्र, गद्य-कथा (प्रोज इडिल), लम्बी कहानी सबसे भिन्न विचित्र प्रकारकी होती है ।

प्राचीन मिस्रियोंकी 'जादूगरोंकी कहानी', भारत, यूनान, और अरबकी कहानियाँ योरपके मध्ययुग और पुनर्जागरण-कालमें चौपायों की कहानियाँ, धूर्तोंकी कहानियाँ (पिकारेस्क टेल्स), साहस-पूर्ण कथाएँ (गैस्टा रोमानोरम) दस दिनमें कही हुई बोकेशियोंकी 'सौ कहानियाँ' (डैकामेरोन) और उसके अनुकरणपर बहुत ही कहानियाँ लिखी गईं किन्तु जिस रूपको हम 'छोटी कहानी' कहते हैं वह उन्नीसवीं शताब्दीमें ही विकसित हुई ।

छोटी कहानीका विकास

एडगर एलेन पोने सन् १८४२ में हौदोर्न-द्वारा रची हुई 'पुनरावृत्त कहानियाँ' (ट्वाइस टोल्ड स्टोरीज) की समीक्षा करते हुए 'छोटी गद्यमय कथा'की प्रकृति और रचनापर कुछ सिद्धान्त स्थापित किए । 'छोटी'से उसका तात्पर्य ऐसी कथासे था 'जिसे पढ़नेमें आध घण्टेसे लेकर एक या दो घण्टे समय लगे ।' अर्थात् 'रचना इतनी छोटी हो कि उसमें लेखक कोई एक पूर्ण तथा अवैला प्रभाव उत्पन्न करे और ऐसी घटनाएँ खोजनेका प्रयत्न करे तथा उन्हें ऐसे शब्दोंसे साज दे कि उनसे वह एक ही प्रभाव उत्पन्न कर पावे । उसका उद्देश्य केवल उस प्रभावका पूर्ण प्रस्थापन-मात्र हो ।' इसके लिये औचित्य या सङ्गति तथा घटना और शैलीमें सत्तेपता प्रमुख बात है । प्रोफे इस नियमके ब्यवधान पर भी उन्नीसवीं शताब्दीकी अधिकांश छोटी कहानियाँ अत्यन्त शिथिल रूपसे ही रची जाती रही । उनके लिये 'छोटी' शब्दका प्रयोग बहुत कम होता था क्योंकि उन छोटे कथानकोंको प्रायः टेल्स (कहानियाँ), स्केच (रेखा-चित्र), सचित्रण (विगनेत्त) या कभी-कभी निबन्ध (ऐसेज) भी कहा जाता था । ब्रैण्डर मैथ्यूने लघु-कथा दर्शन (दि फिलौसोफी ऑफ शौर्ट स्टोरी) में 'कथा' (स्टोरी) शब्द-पर अधिक बल दिया और कहा कि 'जो कहानी केवल छोटी-मात्र

हो उससे यह छोटी कहानी नितान्त भिन्न है।' उसने 'छोटी कहानी' शब्दको समस्त पद बना दिया और इस प्रकार छोटी कहानीको एक साहित्यिक रूपमें स्थिर कर दिया।

छोटी कहानीके अनेक रूप

पोका सिद्धान्त प्रायः अभीतक मान्य है किन्तु जिन अनेक रूपोंमें छोटी-कहानीका विकास हुआ है उनकी सम्भवतः उसे कल्पना भी नहीं थी। वह स्वयं जासूसी कहानियाँ या गोथिक शैलीकी कहानी लिखता था जिनमें भय, प्रतिहिंसा और सङ्कटपूर्ण साहस-कृत्योंकी कथाएँ रहती थीं। किन्तु साहित्यमें यथार्थवादी और प्रकृतिवादी आन्दोलनोंमें 'कलात्मक प्रभाव'के बदले 'विषय' पर अधिक बल दिया जाने लगा। वे चाहते हैं कि कहानीमें 'यन्त्र चित्रकी सटीकता' (फोटोग्राफिक रीप्लिटी) हो और जो कुछ लिखा जाय उसके ऐसे 'लेख-बद्ध प्रामाणिक साक्ष्य' (डॉक्यूमेन्टरी प्रूफ) हो, जिनमें जीवनकी वास्तविकताओंका चित्रण हो, किसी कलात्मक सिद्धान्तके ही सत्यका चित्रण-मात्र नहीं। पो स्वयं योरपीय परिपाटीसे प्रभावित था। जर्मनीके स्वैरवादी गोथिकोंने उन्नीसवीं शताब्दीकी छोटी कहानियोंपर अपनी छाप छोड़ ही दी थी। 'नौवेले' ने जर्मनोंको अधिक आकृष्ट किया जिसका प्रचार गेटे, कैलर और फर्डिनेन्ड मेयरने किया था। फ्रान्सीसियोंका भी प्रभाव कुछ कम नहीं था क्योंकि 'छोटी कहानी' (कौन्ते) में मूसेने चञ्चलता और तरलतापन, मैरिमीने नाटकीयता, दौदेने भाविकताकी श्रेणीतक पहुँचा हुआ भावावेग (सेन्टीमेन्ट), और मोपासॉने सूक्ष्मता तथा सशक्त सक्षेप-वृत्ति भरी। संयुक्तराज्य अमरीकामें अन्ताराष्ट्रिय स्वत्त्वाधिकार (कापी-राइट) न होनेसे, पत्र-पत्रिकाओं की बहुतायत होनेसे, लम्बी कहानियोंकी परम्परा होनेसे और जीवनमें बहुत व्यस्तता और यान्त्रिकता होनेसे छोटी कहानीका बहुत विकास हुआ। भूगोलमें विशेष रुचि होनेके कारण वहाँ 'स्थानीय चित्रण'

(लोकल कलरिग) वाली कहानियाँ भी बहुत चलीं। उसी धारामें किपलिङ्गने भारतीय कहानियोंको लेकर और विदेशी स्थानोंकी कहानियोंको प्रोत्साहन देते हुए प्रदेशवाद (रीजनलिज्म) का विस्तार किया।

बीसवीं शताब्दीके प्रारम्भमें अमरीकी छोटी कहानियोंने ओ० हेनरी (विलियम सिडनी पोर्टर) के हाथों एक नया रूप ग्रहण किया। स्थानीय चित्रणकी परम्परासे उसने प्रादेशिक चित्रणका प्रयोग लिया, लम्बी कहानियोंसे अतिशयोक्तिपूर्ण कथा-प्रणाली ग्रहणकी, फ्राससे नाटकीय सन्निवेश और व्यंग्यात्मकवृत्ति ग्रहण की, पत्रकारितासे वेग और तात्कालिका ग्रहण की तथा पोसे उसने एकाकी प्रभावकी वृत्ति ग्रहण की। किन्तु वर्तमान छोटी कहानियोंको वर्तमान रूपमें ढालनेका सबसे अधिक श्रेय रूसके कशानीकार आन्तोन चेखवको है। बाह्य चित्रण तथा कथावस्तुकी छोटी-सी जटिलताके साथ जीवनका एक छोटा-सा खण्ड उपस्थित करनेकी जो प्रणाली उसने चलाई उसने सब कहानी लेखक-सम्प्रदायोंको प्रभावित किया है। उसने केवल 'प्रभावके लिये प्रभाव उत्पन्न करने'के बदले 'जीवनके लिये प्रभाव उत्पन्न करने'की चेष्टा की। इन कहानियोंमें समाजवादी या मनोविज्ञानवादी सामग्रीका महत्त्व बढ़ता जा रहा है। इन कहानी-लेखकोंका आदर्श है कि 'कमसे कम स्थानमें जीवनका अधिकसे अधिक भाग समेटकर प्रस्तुत कर दिया जाय।' यही कारण है कि कलात्मक (साहित्यिक) कहानीमें और चातुर्यपूर्ण (लोकप्रिय) कहानीमें बड़ा भारी अन्तर हो गया है। अधिकांश छोटी कहानियाँ अत्यन्त वेगशील, पठनीय, नाटकीय उत्कर्षसे पूर्ण और अद्भुतके तत्त्वसे पूर्ण होती हैं। वे सबकी सब साधारण जनताके लिये लिखी जाती हैं। इनमें कुछ तो ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें विषय और शैलीका उपयुक्त समन्वय हो पाया है, शैली पूर्णतः निराली तथा व्यक्तिगत हो गई है और अन्त भी स्वाभाविक और अपरिहार्य हो गया है। ऐसी कहानियाँ कभी-कभी कुछ गिनी-

चुनी पत्रिकाओंमें या पुस्तक रूपमें प्रकाशित होती रहती है। साधारण लोकप्रिय कहानीमें ओ० हेनरी द्वारा प्रभावित पोक्री परम्परा ही चलती रही है जिसमें नाटकीय कथानकपर प्रासीसी प्रभाव दिखाई पड़ता है और यही साहित्यिक कहानी का मान्य आदर्श है। कहानीमें 'जीवनका खण्ड' दिखानेकी परम्पराने हमारे उन युवक यथार्थवादिओं-को अधिक प्रभावित किया है, जो रूप या शैलीको अधिक महत्त्व देते हैं। हैनरी जेम्सने अब छोटी कहानीकी कथा लम्बी कर दी है।

नौवेले

उन्नीसवीं शताब्दीमें जर्मनीमें उपन्याससे छोटी-छोटी गद्य-कथाएँ 'नौवेले' नामसे विकसित हुईं। श्लैगेल और गेटेने उसकी परिभाषा बताते हुए कहा—'नौवेले वह कथा है जिसमें एक ही विचित्र तथा वास्तविक घटना हो।' हेसेने १८७१ में कहा कि 'इसमें एक पूरा रूपरेखा होनी चाहिए और चरमोत्कर्ष होना चाहिए।' धीरे-धीरे यही 'छोटी कहानी' के रूपमें अभ्युदित हुआ।

कौन्ते

प्रासमें प्रारम्भमें किसी प्रकारकी भी छोटी काल्पनिक कहानीको 'कौन्ते' कहते थे किन्तु अब तो वास्तविक 'छोटी कहानी' (शॉर्ट स्टोरी) को ही 'कौन्ते' कहते हैं, जो 'नाउवेल' और 'रोमांस' से भिन्न हैं। ये 'कौन्ते' सच्चित्र होते हैं और इनकी कथावस्तुकी रचना अत्यन्त परिमित होती है।

अति लघु कथा (शॉर्ट-शॉर्ट स्टोरी)

अति लघु-कथा एक प्रकारका अत्यन्त सूक्ष्म कथा-रूप होता है, जिसमें सौसे डेढ़ सहस्रतक शब्द होते हैं। अमेरिकाके पत्रोंमें इनका बड़ा प्रचार है क्योंकि ये उनके पत्रोंके एक पृष्ठमें समा जाती हैं। इन कहानियोंमें एक घटना या एक दृश्य होता है जिसे वे 'ओ० हेनरी-पर्यवसान' (ओ० हेनरी एन्डिंग) शैलीसे समाप्त करते हैं क्योंकि उनका

अन्त किसी आकस्मिक घटना या प्रायः करुण दुर्भाग्यपूर्ण घटनासे होता है ।

इसी प्रकार सक्षिप्त तथा अत्यन्त कोमल शब्दावलीमें किसी घटनाका चित्रण ही 'विगनेत्ते' कहलाता है जो छोटी कहानीके समान होते हुए भी उससे पूर्णतः भिन्न होता है ।

छोटी कहानीके तत्त्व

छोटी कहानीके निम्नलिखित तत्त्व हैं—

१. एक ही परिणाम या एक ही प्रभाववाली पूर्ण आवयविक घटना ।

२. उस घटनासे सम्बद्ध पात्र ।

३. उन पात्रोका बाह्य तथा मानसिक द्वन्द्व ।

४. बाह्य तथा मानसिक द्वन्द्वको स्पष्ट करनेवाली भावानुरूप भाषा-शैली ।

५. एक ही परिणाम या प्रभाव ।

६. सक्षिप्तता अर्थात् एक बैठकमें पढ़ी जा सकनेवाली ।

एलेन पोने बताया था कि 'कहानीमें एक अपनी पूर्णता (टोटैलिटी) होती है जो लम्बे उपन्यासमें नहीं होती ।' ब्रेन्डर मैथ्यूजने 'छोटी कहानीका दर्शन' शीर्षक निबन्धमें कहा है—'वास्तविक 'छोटी कहानी' उस कहानीसे भिन्न है जो 'छोटी' होती है । छोटी कहानी केवल एक ही प्रभाव उत्पन्न करती है और उपन्यास अनेक प्रभाव उत्पन्न करता है । फ्रांसीसी उदात्त नाटकके तीनो एकत्व (थ्री यूनिटीज़) भी छोटी कहानीमें प्राप्त होते हैं क्योंकि उसमें एक दिनका, एक स्थान पर होनेवाला, एक ही व्यापार या कार्य होता है । छोटी कहानीमें एक चरित्र, एक घटना, एक मनोवेग या एकही स्थितिसे उत्पन्न मनोवेग-माला होती है ।'

छोटी कहानीका प्रथम गुण यह है कि उसके सब अङ्ग

परस्पर पूर्णतः गुथे हुए हो, अलग न प्रतीत हो। छोटी कहानीका दूसरा गुण है संचिन्नता। छोटी कहानी इतने विषय, प्रकार, कौशल तथा आरम्भ और अन्तके इतने नये प्रयोगोंके साथ लिखी गई है कि सबकी व्याख्या करना सम्भव नहीं है। प्रथम जर्मन महायुद्धके पश्चात् एक नई प्रकारकी छोटी कहानियाँ प्रारम्भ हुई, जिनमें वास्तविक जीवनका चित्रण प्रारम्भ किया गया और नर और नारीके पारस्परिक सम्बन्धोंका भी नग्न तथा स्पष्ट चित्रण होने लगा। इन सबपर रूसके आन्तोन चेखवका बड़ा प्रभाव पड़ा और इन नये विद्रोहियोंने छोटी कहानीके चले आते हुए रूपकी हँसी उड़ाना प्रारम्भ किया। उसके बदले एक नई सूचनात्मक कथा आने लगी है जिसमें न कथा होती है न उदात्त भाव, वरन् निम्न कोटिके मनुष्योंका चित्रण ही अत्यन्त असह्य रूपसे होने लगा है।

परिभाषा

अतः छोटी कहानीकी परिभाषा यह होगी—

‘छोटी कहानी वह सुसम्बद्ध, संचिन्न तथा पूर्ण कहानी है, जो कौशलपूर्ण रचना शैलीमें, भावानुकूल भाषा-शैलीमें कही गई हो और जो पाठकके मनपर एक ही प्रभाव डाले और उसका एकही परिणाम हो।

छोटी कहानीकी समीक्षा

छोटी कहानीकी समीक्षा करते समय निम्नांकित प्रश्नोंपर ध्यान देकर रचना करनी चाहिए—

१. कथाकारका क्या उद्देश्य है ? कथाकार कोई विशेष प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है या केवल मनोविनोद ?

२. कथाकारने एक ही घटना ली है या नहीं ? उसने भूलसे किसी अनेक घटनाओंवाली कथाको छोटा करके कहना ही तो छोटी-कहानी नहीं समझ लिया ?

३. वह कथा अपनेमें पूर्ण—आदि, मध्य और अन्त सहित—है या

नहीं और वह साधारणतः एक बैठकमे पढी जाकर (आध या पौन घण्टेमे) एक ही प्रभाव उत्पन्न करती है या नहीं ?

४. उसकी भाषा-शैली कथाके अनुरूप तथा पाठकोकी समझमे आसकनेवाली है या नहीं ?

५. पात्रोके चरित्र और सवाद उनकी मर्यादा और प्रकृति तथा परिस्थितिके अनुकूल हैं या नहीं ?

६. कहानीको रुचिकर बनानेके लिये लेखकने किस कौशलका आश्रय लिया है—

(क) प्रारम्भ कैसे किया है ?

(ख) कहानीकी घटनाको प्रभावशाली बनानेके लिये बाह्य द्वन्द्व तथा पात्रोके मानसिक द्वन्द्वका किस प्रकार समन्वय किया है ?

(ग) चरमोत्कर्षपर कहानी समाप्त कर दी या उपसंहार भी किया है ?

(घ) कहानीका अन्त कहोतक उचित और न्याय सङ्गत हुआ है ?

(ङ) किस पुरुषमे कहानी कही गई—१. प्रथम पुरुष, २. मध्यम पुरुष या ३. उत्तम पुरुषमे ?

(च) किस रूपमे कहानी कही गई—वर्णन, पत्र, सवाद, भाषण, समाचार आदि ।

७. किस वाद, सम्प्रदाय, नीति, सिद्धान्त या प्रभावको दृष्टिमे रखकर लिखी गई और उसकी सिद्धिमे लेखक कहोतक सफल हुआ ?

८. लेखकका व्यक्तित्व या उसकी अपनी धारणाएँ कहोतक व्यक्त हुई हैं ?

९. अनावश्यक वर्णन या विस्तार तो नहीं है ?

१०. कथाका मनपर क्या प्रभाव पड सकता है और वह नैतिक तथा सामाजिक दृष्टिसे कहोतक वाञ्छनीय है ?

११. उसमे क्या मौलिकता है और लेखकने किन सुन्दर, अद्भुत तथा असाधारण तत्त्वोका सन्निवेश किया है ?

१२. आपको जो दोष प्रतीत होते है उनका आप कैसे मार्जन करते ?

३

दृश्य-काव्य

काव्यके सब रूपोमे नाटक ही सर्वश्रेष्ठ माना गया है। हमारे यहाँके आचार्योंने स्पष्ट कहा है—‘काव्येषु नाटक रम्यम्’ [काव्योमे नाटक ही सबसे अधिक सुन्दर है।] यूनानमे अरस्तूने भी त्रासद और महाकाव्यकी तुलना करते हुए त्रासद ‘नाटक’ को ही श्रेष्ठतर ठहराया है। महाकवि कालिदासने भी मालविकाग्निमित्रमे नाटककी प्रशंसा करते हुए कहा है—‘नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येक समाराधनम्’ [अलग-अलग रुचिवाले सब लोगोको समान रूपसे वृत्त करनेवाला एक नाटक ही है।]

नाटकका उद्देश्य

हमारे यहाँ भरतने अपने नाट्यशास्त्रमे नाटकको ‘विनोदजननम्’ (सबका मन बहलानेवाला), हितोपदेशजननम्’ (हितकर उपदेश देनेवाला), विश्रान्तिजननम्’ (शान्ति देनेवाला) और इन सबके साथ धर्म, यश, आयु, कल्याण और बुद्धि बढ़ानेवाला बताया है। इसकी प्रशंसा करते हुए नन्दिकेश्वरने अपने अभिनय-दर्पणमे इसे ‘अपि ब्रह्मपरानन्दादिमभ्यधिकम्’ (ब्रह्मानन्दसे भी अधिक आनन्द देनेवाला) बताया है। योरपमे अरस्तूने नाट्यका उद्देश्य भावोका रेचन या परिष्कार (कथासिंस) बताया है। नाटकमें भूत, भविष्य, वर्तमान ससारके सभी वास्तविक और काल्पनिक विषय आ सकते है।

नाट्यकी उत्पत्ति

भरतने अपने नाट्यशास्त्रके प्रारम्भमें ही कथा दी है कि 'इन्द्र आदि देवताओंने जाकर ब्रह्माजीसे कहा कि हम कोई ऐसा खेल चाहते हैं, जो देखा भी जा सके, सुना भी जा सके और जिसमें सब वर्णके लोग आनन्द ले सकें।

तब ब्रह्माजीने ऐसा नाट्यवेद बनाया, जिसमें ससारके सब कार्योंका अनुकरण दिखाया जा सके, सब शास्त्रोंके तत्त्व और शिल्प भरे हो। इसके लिये पढ़ने या बोलनेका अश (पाठ्य) तो उन्होंने लिया ऋग्वेदसे, गीत लिया सामवेदसे, अभिनय लिए यजुर्वेदसे और शृङ्गार आदि रस लिए अथर्ववेदसे। इस नाट्यका प्रयोग कराया भरतने, इसमें महादेवजीने ताण्डव अर्थात् उद्धत नृत्त और पार्वतीजी लास्य या कोमल नृत्त जोड़ा।' भावप्रकाशनम्के रचयिता शारदातनयने कथा दी है कि 'शिवजीने नन्दीको आज्ञा दी की गन्धर्ववेदके सब तत्त्व ब्रह्माजीको बता दो। ब्रह्माजीने सब कुछ सीखकर नटकी कल्पना की। पाँच शिष्योंके साथ एक मुनि आकर प्रकट हो गए जिन्हें ब्रह्माजीने नाट्यवेद दे दिया। वे ही लोग भरत कहलाए और उन्हींके नामपर नाट्यवेद भी भरत कहलाता है।' इस विवरणसे इतनी बातें सिद्ध होती हैं—

१. नाट्यका जन्म ससारकी चिन्ताओंको भुला देनेके उद्देश्यसे हुआ।

२. ब्रह्माजी इसके आदि रक्षक हैं।

३. वेदोंके तत्त्व भिंलाकर ही नाट्य बनाया गया।

४. नाट्यमें पाठ्य, गीत, अभिनय और रस चारो हाँते थे।

५. नाट्यका क्लेश सबके लिये खुला था।

नाट्य, नृत्य और नृत्त

नट्, नृत् और नृट् तीन अलग अलग धातुएँ हैं, जिनसे क्रमशः

‘नाट्य, नृत्य और नृत्त’ शब्द बनते हैं। किसी वाक्यके अर्थको अभिनय द्वारा प्रदर्शित करके उस उत्पन्न करनेको नाट्य कहते हैं (वाक्यार्थाभिनयं रसाश्रय नाट्यम्)। एक शब्दके अर्थका अभिनय करके उसका भाव प्रदर्शित करनेको नृत्य कहते हैं (पदार्थाभिनय भावाश्रय नृत्यम्)। ताल और लयके साथ हाथ-पैर चलानेको नृत्त कहते हैं (नृत्तं ताललयाश्रयम्)।

नाट्योत्पत्तिके सिद्धान्त

मैक्डोनाल्डने ऋग्वेदके सरमा और पणिस, यम और यमी तथा पुरुरवा और उर्वशीके संवाद सूत्रोंको ही भारतीय नाट्यका मूल माना है। कीथने इन संवादोंको आख्यान कहा है, इसलिये इस सिद्धान्तका नाम ही आख्यान सिद्धान्त है, जिसका प्रवर्तन किया विन्डिश और ओल्डेनबर्गने और समर्थन किया पिशेल और गैल्डेनरने। मैक्समूलरने नाट्यकी उत्पत्ति वैदिक कर्मकाण्डसे बताई, जिसका समर्थन सिल्वन लेवी, श्रौएडेर और हर्टेलने किया है।

मैक्डोनाल्डने नाटक शब्द ‘नृत्’ धातुसे निकला मानकर नाचसे ही नाटककी उत्पत्ति बताई है। पिशेलने कठपुतलियोंके नाचसे ही हमारे नाटकोंकी उत्पत्ति बतलाई। पिशेलने यह भी मत प्रतिपादित किया कि ‘उन छाया-नाटकोसे नाटकोंकी उत्पत्ति हुई, जिनका प्रचार मलाया, कम्बोदिया, श्याम, चीन आदि देशोंमें है।’ इसका समर्थन ल्यूडर्सन, कोनो और लेवीने भी किया है। कुछ लोग वीर-पूजाकी वृत्तिको ही नाटककी उत्पत्तिका कारण मानते हैं। इसी प्रकार कीथने कहा है कि ‘प्रकृतिमें जो जाड़ा, गर्मी, वर्षा आदि परिवर्तन होते हैं, वे सब रूपक बनाकर नाटकमें दिखाए जाते हैं।’ पर अपने पीछेके ग्रन्थोंमें कीथने इसे अस्वीकार कर दिया। अभिनव भरतने अपने अभिनव-नाट्य-शास्त्रमें इन सब मतोंका खडन किया है। कुछ लोगोंने यूनानी नाटकोसे ही भारतीय नाट्यकी उत्पत्ति बताई है, पर यह मत ठीक नहीं है क्योंकि—१. यूनानी नाटकोमें समवेत गानका प्राधान्य था २. अभिनेताओं

की सख्या एकसे प्रारम्भ होकर धीरे-धीरे बढ़ी थी। ३. अभिनेता-गण मुँहपर मुखौटा और पैरोमे ऊँचे खड़ाऊँ बाँधकर आते थे। ४. यूनानी रङ्गशालामे नाटकके साथ समवेत गीत होता था। ५. उनकी रङ्गशाला किसी पहाड़ीकी ढालपर गोल सीढ़ीके रूपमे बनी होती थी। ६. उनके नाटक या तो भय और करुणा उत्पन्न करनेवाले त्रासद होते थे या फूहड़ गीतो और व्यंग्योसे भरे परिहास होते थे। ७. दिव्यनुससके उत्सवोपर ही नाटक होते थे और दो-दो, तीन-तीन दिनतक चलते रहते थे।

यूनानमे धर्मोत्सवो तथा उन स्तोत्रोसे नाटककी उत्पत्ति हुई, जेमे यूनानके दिव्यनुसस या बाखस देवताकी उपासनामे गाए जाते थे। गायक लोग अपना आवा शरीर बकरेके चर्मसे ढककर जो उग्र स्तोत्र गाया करते थे, उन्हे लोग 'बकरीका गीत' (त्रैगोद) कहते थे। इन्हींमे नाटककारोने अभिनेताओका समावेश करके नाटक बनाए, जिन्हे वे त्रासद (ट्रेजेडी या त्रैगोदी) कहने लगे। इसी प्रकार कृषिके लिये एक प्रजनन उत्सव होता था, जिसमे लोग पुरुषके लिङ्गका कृत्रिम रूप बनाकर खेतमे घुमाते थे और लिङ्ग-सम्बन्धी फूहड़ गीत गाते थे। इन्हींसे प्रहसनोकी उत्पत्ति हुई, जिनमे अभिनेता लोग कृत्रिम पुरुष-जननेन्द्रिय लगाकर अभिनय किया करते थे। रोमके नाटकोकी उत्पत्ति इत्ररियावालोके नृत्य और अभिनयसे हुई, जो वहाँके लुदी यम विनोदपूर्ण (फेसेनाइन) पद्योके मेलसे विकसित हुए, किन्तु वहाँके नाटकोकी उत्पत्तिका ठीक विवरण सन्देहास्पद है। चीनमे वान ते नामक चीनी सम्राट्ने नाटकका आविष्कार किया। जापानमे धार्मिक और सामाजिक कारणोसे नाटकोकी उत्पत्ति हुई और फारस आदिमे तो पूर्ण अभाव ही रहा। अब थोड़े समयसे वहाँ 'शबबाजी' नामके कुछ प्रहसनात्मक प्रयोग होने लगे हैं। इसके अनिरिक्त मर्सिए और तगलीब (छद्मवेश) का कुछ-कुछ प्रदर्शन हुआ करता है। दूसरे प्रकारके फारसी नाटक 'तमाशा' चले हैं, जो प्रहसन या भड़ैतीके प्रकारके होते

हैं। अभिनवभरतका मत है कि 'स्वभावतः मनुष्य प्रारम्भसे ही सञ्चका अनुकरण करनेमें आनन्द प्राप्त करता रहा है अतः आङ्गिक, वाचिक तथा सात्त्विक अनुकरणके द्वारा केवल लोगोका मनोरञ्जन करके, उन्हें सांसारिक चिन्ताओंसे मुक्त करनेके लिये तथा विशेष पर्वों और उत्सवोको सङ्गीत, कथा और अभिनयसे सुन्दर बनाकर मनोविनोद और उपदेश देनेके लिये नाट्यकी सृष्टि की गई।'।

अभिनवभरतने नाटककी यह परिभाषा की है—'किसी प्रसिद्ध या कल्पित कथाके आधारपर नाट्यकार द्वारा रचित रचनाके अनुसार नाट्य-प्रयोक्ता-द्वारा सिखाए हुए नट जब जनताके सम्मुख अभिनय, संवाद तथा सङ्गीतादिके द्वारा प्रेक्षकोके मनमें रस उत्पन्न करके उनका मनोविनोद करते हैं तथा उस विनोदसे उपदेश और मनःशान्ति प्राप्त करते हैं तब वह सम्पूर्ण प्रयोग ही नाटक या रूपक कहलाता है।'।

काल-स्थान कार्यका एकत्व (यूनिटी और टाइम, स प्लेस ऐक्शन)

योरपके अनेक आचार्योंका मत है कि 'नाटकका वृत्त एक ही स्थानका हो, एक ही कालका हो और केवल एक ही व्यापार या घटनासे सम्बद्ध हो, अर्थात् किसी नाटकमें एकसे अधिक स्थानोका प्रदर्शन न हो, एकसे अधिक कालका विवरण न हो और उसमें एकसे अधिक व्यापार या इतिवृत्त न हो।' इन नाटकीय एकत्वोको फ्रासवालोने बहुत महत्ता प्रदान की। हिन्दीवालोने भूलसे इसे सकलन-त्रयका सिद्धान्त कहना प्रारम्भ किया जो होना चाहिए एकत्व-त्रय।

जहाँतक समय और स्थान एक होनेकी बात है, वह अत्यन्त अव्यावहारिक तथा अस्वाभाविक है क्योंकि एक व्यापार या कार्य न जाने कितने दिनों और कितने विभिन्न स्थानोमें पूर्ण होता है। उसे एक दिनमें, एक स्थानमें कैसे बाँधा जा सकता है? इसीलिये किसी अच्छे नाटककारने एक ही स्थान और समयमें सब कार्य पूरा करनेका प्रतिबन्ध नहीं माना है।

नाट्य रूढियाँ

सभी नाटककारोने कुछ निश्चित रूढियोका नियमित रूपसे पालन किया है। नान्दी, पूर्वरङ्ग-प्रस्तावना, नाटक-वस्तु और नाटककारका परिचय, कुछ गिने-चुने कार्योंका निषेध, सूत्रधार और नटी, स्वगत-कथन, भरतवाक्य आदि ऐसी बातें हैं जो समान रूपसे हमारे सभी नाटकोमे पाई जाती हैं। जिस प्रकार हमारे यहाँ पूर्वरङ्ग-प्रस्तावना और भरतवाक्यका विधान है, उसी प्रकार यूनानी नाटकोमे पूर्वकथन (प्रोलोग) और उपसहार (एपीलोग) का विधान था।

प्रस्तावना

नाटककी प्रस्तावनामे नाटक और कविका परिचय देना भी बड़ी प्राचीन रूढि थी। प्रायः हमारे सभी नाटकोमे नाटककारोने तीन बातोंका परिचय दिया है—१. अपना, २. नाटककी वस्तुका और ३. नाटक खेलनेके अवसरका। ऐसी प्रस्तावना होनी ही चाहिए जिससे नाटककी कथा समझते चलनेमे सुविधा हो।

निषेध

हमारे यहाँ कुछ बातें नाट्य-निषिद्ध भी बताई गई हैं। नाट्य-शास्त्रके बीसवें अध्यायमे भरत कहते हैं—

क्रोध, पागलपन, शोक, ताप, परित्याग (मलत्यागकी मुद्रा), भगदड़ या खलबली, विवाह और अद्भुत रससे सम्बन्ध रखनेवाली बातें तो प्रत्यक्ष दिखलाई जायँ किन्तु युद्ध, राज्यविप्लव, मरण, नगरक घेरा आदि कार्य प्रत्यक्ष न दिखलाकर उनकी सूचना दे देनी चाहिए।

अर्थात् तीन प्रकारके कार्य निषिद्ध बतलाए गए हैं—१. जो साधारण लोकमे भी सबके सामने नहीं किए जाते, २. जो भयकर, तीव्र और लोम-हर्षक हो जैसे मृत्यु, ३. जिन्हे किसी भी प्रकार रङ्गमञ्चपर दिखाना सम्भव न हो, जैसे युद्ध, राज्य-विप्लव।

श्राव्य और अश्राव्य सवाद

प्राचीन नाट्याचार्योंने सवाद तीन प्रकारके बताए हैं—१. सर्वश्राव्य, २. नियत-श्राव्य और ३. अश्राव्य । जो सबके सुननेके लिये हो अर्थात् रङ्गमञ्चपर उपस्थित पात्रोंके भी सुननेके लिए हो उसे सर्वश्राव्य या प्रकाशवचन कहते हैं । जो सबके लिये अश्राव्य हो उसे 'स्वगत' कहते हैं । जो कुछ निश्चित लोगोके सुननेके लिये हो उसे 'नियत श्राव्य' कहते हैं । ये दो प्रकारके होते हैं—१. जनान्तिक और २. अपवारित । 'जनान्तिक' उस समय कहते हैं, जब त्रिपताका-मुद्रासे रङ्गमञ्चपर उपस्थित अन्य लोगोकी ओट करके दो व्यक्ति परस्पर बातचीत करते हैं । 'अपवारित' उस समय कहते हैं, जब उपस्थित व्यक्तिकी ओरसे घूमकर उसका कोई रहस्य कहा जाता है । इनके अतिरिक्त एक 'आकाश-भासित' भी होता है, जहाँ बिना दूसरे पात्रके ही एक पात्र आकाशकी ओर देखकर इस प्रकार प्रश्न करता और उत्तर देता है मानो वह किसीसे बातचीत कर रहा हो ।

नाटकके तत्त्व

नाटकको 'दृश्य' या 'रूपक' बताते हुए साहित्यदर्पणमें कहा गया है—दृश्य तत्राभिनेय स्याद्रूपापात्तु रूपकम् ॥ [नाटकका अभिनय करके दिखलाया जाता है, इसलिये इसे दृश्य कहते हैं और इसके अनुसार (नटोमें रामादि-चरित्रोंका) आरोप होता है, इसलिये इसे रूपक कहते हैं ।]

बहुतसे विद्वानोंने कथा-वस्तु, पात्र, कथोपकथन, शैली, देश-काल और उद्देश्य ये छह तत्त्व माने हैं । कुछने इनमें पात्रके स्थानपर चरित्रचित्रण और देश-काल निकालकर कुतूहल, घात-प्रतिघात अर्थात् द्वन्द्व और अभिनयशीलता ये तीन तत्त्व और बढ़ा दिए हैं । किन्तु ये सब तत्त्व नहीं हैं । रचनाकी दृष्टिसे नाटकके तीन तत्त्व होते हैं, जिनके बिना नाटक रचा ही नहीं जा सकता—

१ कथा : जिसके अन्तर्गत एक नायकके जीवनके किसी एक इति-वृत्तके सम्बन्धकी घटनाओंका वर्णन हो। अर्थात् नायक, नायिका, पात्र, स्थान तथा व्यापारके पूर्ण संयोजन को कथा कहते हैं। इसके अन्तर्गत ही कथावस्तु, पात्र, देश-काल, और उद्देश्य आ जाते हैं। कुतूहल और द्वन्द्वका समावेश भी इसके ही अन्तर्गत होता है।

२. सवाद : जिसके अन्तर्गत कथामे आए हुए विभिन्न पात्रोंका परस्पर वार्त्तालाप हो और यह वार्त्तालाप पात्रोंके चरित्र और कथाके प्रसारमे योग देता हो। इसके अन्तर्गत शैली और कथोपकथन आ जाते हैं।

३. रङ्ग-निर्देश : जिसके अन्तर्गत रङ्ग-व्यवस्थापको तथा अभिनेताओं के लिये दिए हुए निर्देश हो। इसके अन्तर्गत सब प्रकारके अभिनय आ जाते हैं।

किन्ती वस्तुके तत्त्व कहनेका यह अभिप्राय है कि यदि उसमेंसे एक तत्त्व भी निकल जाय तो वह वस्तु निरर्थक हो जाय।

कथा वस्तु

कथा-तत्त्वके दो अवयव होते हैं—वस्तु और पात्र। घटनाओंके गुम्फनको वस्तु कहते हैं और पात्र वे हैं जो उन घटनाओं और क्रियाओंमे सायक होते हैं, अर्थात् कथाके दो कारण होते हैं—घटना और पात्र। कथा कार्य है, घटना और पात्र कारण है। इसलिये कथा ही मूल तत्त्व है। देश-काल कोई तत्त्व ही नहीं है। यह तो कथा-वस्तु और पात्र दोनों मे निहित है। कोई भी घटना या पात्र किसी विशेष देश या कालसे ही सम्बद्ध होंगे, कथा स्वयं उनका विवरण देगी। देश और काल वस्तुके ही अङ्ग हैं, वे कोई अलग तत्त्व नहीं। शैली भी कोई तत्त्व नहीं है, वह तो सवादका साधन है। शैली और सवादको अलग तत्त्व मानना ही बड़ा भारी भ्रम है, और उद्देश्य तो साध्य है, वह तत्त्व कैसे हो सकता है ?

अरस्तूने अपने 'काव्य-शास्त्र' में त्रासदके छह तत्त्व बताए हैं—
१. इतिवृत्त, २. आचार, ३. विचार, ४. वर्णन-शैली ५. दृश्य और
६. गीत ।

अरस्तूके बताए हुए तत्त्वोंमें इतिवृत्त तो वही है जिसे हमने कथान-
तत्त्व कहा है । विचार और आचारका सम्बन्ध पात्रोंके चरित्र और
व्यापारसे है । अतः वह भी कथाका ही अंश है । वर्णन-शैली सवादके
अन्तर्गत आ ही जाती है । दृश्यके विषयमें स्वयं अरस्तूने कहा है कि
'दृश्यात्मक प्रभाव उत्पन्न करना कविकी अपेक्षा रङ्ग-सञ्चालकपर अधिक
अवलम्बित है', फिर भी अरस्तूने उसे नाटकका तत्त्व मान लिया यह
आश्चर्यकी ही बात है । रही गीतकी बात, वह यूनानी रङ्गशालाकी
अपनी विशेषता थी । इसलिये अरस्तूने उसे 'त्रासदकी सब सौन्दर्य-
वर्द्धक वस्तुओंमें सर्वोच्च' स्थान दिया है क्योंकि यूनानी त्रासदोंका
आधार ही गीत था । किन्तु वह परम्परा यूनान और रामके नाटकोंके
साथ समाप्त हो गई । अरस्तूके बताए हुए तत्त्वोंका विवेचन करनेपर
तीन ही प्रधान तत्त्व रह जाते हैं—१. कथा (इतिवृत्त, आचार और
विचार), २. संवाद (वर्णन-शैली और गीत) और ३. रङ्ग-निर्देश
(अभिनय और दृश्य-विधान) ।

'वहुतसे आचार्योंने दशरूपकके—'वस्तुनेतारसस्तेषा भेदकः' [वस्तु,
नेता अर्थात् नायक और रसके कारण उनके (रूपको, उपरूपकोके)
भेद किए गए हैं ।] के आधारपर वस्तु, नेता और रसको भूलसे नाटक
का तत्त्व मान लिया है । वास्तवमें रूपको और उपरूपकोके भेद इसी
आधारपर हैं कि उनमें या तो किसी प्रकारकी विशेष वस्तु है या कोई
विशेष प्रकारका नायक है या किसी विशेष प्रकारका रस है । उन्हें तत्त्व
नहीं मानना चाहिए ।

संविधानक

इतिवृत्त और संविधानकमें भेद

कथा (इतिवृत्त) तथा कथावस्तु (संविधानक) को एक नहीं

समझना चाहिए । इतिवृत्त या कथा किसी नाटकके लिये आधार मात्र है, उसमें जितने पात्र होते हैं या जिस क्रमसे घटनाएँ होती हैं, उतने पात्र या उतनी घटनाएँ नाटकके लिखे या तो पर्याप्त नहीं होती या आवश्यकतासे अधिक होती हैं । इतिवृत्त या कथा उस घटनाक्रमको कहते हैं जिसमें किसी नायकके जीवनका पूर्ण चरित आ जाय । किन्तु अङ्को और दृश्योंके अनुसार घटनाओंकी ऐसी सजावटको सविधानक या कथावस्तु कहते हैं, जिसमें नाटकीय प्रदर्शनकी दृष्टिसे घटनाओंका वह क्रमिक ढाँचा आ जाय ।

सविधानक (कथा-वस्तु) की रचना ही नाट्य-रचनाका मुख्य कौशल है । यह रचना-कौशल कई बातोंपर अवलम्बित है—१. नायक या नायिकाके प्रति विशेष भावना, २. कथाका विषय, ३. प्रदर्शन करनेका ढङ्ग, ४. रङ्गपीठ, ५. अवसर, ६. नाटकका विस्तार, ७. जनताकी रुचि और ८. नाटककारके अपने सिद्धान्त । ये सब बातें मिलकर नाटककी कथा-वस्तुका साँचा बनानेमें योग देती हैं ।

आधिकारिक और प्रासङ्गिक कथावस्तु

हमारे यहाँ वस्तु दो प्रकारकी मानी गई है—१. आधिकारिक और २. प्रासङ्गिक । कथा-वस्तुके मुख्य व्यापार (कार्य) को आधिकारिक जैसे रामका चरित और गौण व्यापारको प्रासङ्गिक कथावस्तु कहते हैं जिसका उद्देश्य आधिकारिक कथावस्तुकी सौन्दर्य-वृद्धि करना और मूल कार्य या व्यापारके विकासमें सहायता देना हो जैसे सुग्रीवका चरित ।

प्रासङ्गिक कथा-वस्तुके दो भेद हैं—१. पताका और २. प्रकरी । जब कथावस्तु बराबर चलती रहती है तब उसे पताका कहते हैं, जब वह थोड़े कालतक चलकर रुक जाती है या समाप्त हो जाती है तब उसे ^१‘प्रकरी’ कहते हैं ।

पताका-स्थानक

जहाँ प्रस्तुत भाव कुछ हो किन्तु सहसा कोई नया भाव प्रकट होकर कुछ और ही सूचना दे डाले, वहाँ 'पताका-स्थानक' होता है।

अर्थ-प्रकृति

कथावस्तुको प्रधान फलकी प्राप्तिकी ओर अग्रसर करनेवाले चमत्कार युक्त अंशोको 'अर्थ-प्रकृति' कहते हैं। नाटकके अर्थमें अर्थ, धर्म और कामकी प्राप्तिके लिये जो उपाय किए जायँ, वे ही अर्थ-प्रकृति हैं। इनके पाँच भेद माने गए हैं—१. बीज : मुख्य फलके लिये जो कथा-भाग क्रमशः विस्तृत होता जाता है। इसका पहले बहुत ही सूक्ष्म कथन किया जाता है, परन्तु ज्यो-ज्यो व्यापार-शृङ्खला आगे बढ़ती जाती है त्यो-त्यो इसका भी विस्तार होता जाता है। २. बिन्दु : जो बात कारण बनकर बीचकी कथाको आगे बढ़ाती है और प्रधान कथाको भी बनाए रखती है। ३. पताका : निरन्तर चलती हुई प्रासङ्गिक कथा। पताका नामक कथाशके नायककी समस्त चेष्टाएँ प्रधान नायकके फलको सिद्ध करनेके लिये ही होती हैं और गर्भ या विमर्श-सन्धिमें उसका निर्वाह कर दिया जाता है, जैसे सुग्रीवकी राज्य-प्राप्ति। ४. प्रकरी प्रसङ्गमें आए हुए एकदेशीय अर्थात् छोटे-छोटे वृत्त, जैसे रामायणमें रावण और जटायुका संवाद। प्रकरी-नायकका भी कोई स्वतन्त्र उद्देश्य नहीं होता। ५. कार्य : जिस परिणामके लिये सब उपायोका आरम्भ किया जाय और जिसकी सिद्धिके लिये सब सामग्री इकट्ठी की गई हो, जैसे रामायणमें रावणका वध।

अवस्था

प्रत्येक नाटकमें कार्य या व्यापार-शृङ्खलाकी पाँच अवस्थाएँ होती हैं—१. आरम्भ : जिसमें किसी फलकी प्राप्तिके लिये औत्सुक्य होता है, २. प्रयत्न : जिसमें उस फलकी प्राप्तिके लिये शीघ्रतासे उद्योग किया जाता है, ३. प्राप्त्याशा अथवा 'प्राप्ति-सम्भव' : जिसमें सफलताकी सम्भावना जान पड़ती है, किन्तु साथ ही विफलताकी आशङ्का भी बनी

रहती है, ४ नियताग्नि : जिसमें सफलता निश्चय हो जाती है, ५ फलागम : जिसमें सफलता प्राप्त हो जाती है और उद्देश्यकी सिद्धि के साथ ही अन्य समस्त सञ्चित फलोंकी प्राप्ति हो जाती है ।

सन्धियाँ

कथाकी उपर्यङ्कित पाँच अवस्थाओंके योगसे अर्थ-प्रकृतियोंके रूपमें फैले हुए कथानकके पाँच अंश हो जाते हैं । एक ही प्रधान प्रयोजनकी साधनेवाली विभिन्न कथाओंका नाटकके किसी एक प्रयोजनके साथ सम्बद्ध होनेको 'सन्धि' कहते हैं । ये पाँच प्रकारकी होती हैं—

(क) मुख सन्धि : 'प्रारम्भ' नामक अवस्थाके साथ संयोग होनेसे जहाँ अनेक अर्थों और रसोंके व्यञ्जक 'बीज' नामक अर्थ-प्रकृतिकी उत्पत्ति हो उसे 'मुख-सन्धि' कहते हैं ।

(ख) प्रतिमुख-सन्धि : मुख-सन्धिमें दिखलाए हुए बीजका जिसमें कुछ लक्ष्य और कुछ अलक्ष्य रीतिसे उद्भेद हो, अर्थात् नाटकीय प्रधान फलका साधक इतिवृत्त कभी गुप्त और कभी स्पष्ट हो, उसे 'प्रतिमुख-सन्धि' कहते हैं । प्रतिमुख-सन्धि 'प्रयत्न' अवस्था और 'बिन्दु' अर्थ-प्रकृतिके समान कार्य-शृङ्खलाको अभसर करती है । 'प्रयत्न' अवस्थामें फल-प्राप्तिके लिये शीघ्रतासे उद्योग होता है, 'बिन्दु' अर्थ-प्रकृतिमें कथा अविच्छिन्न रहकर आगे बढ़ती है तथा प्रतिमुख-सन्धिमें मुख-सन्धिके प्रधान फलका किञ्चिन्मात्र विकास होता है ।

(ग) गर्भ-सन्धि : इसमें प्रतिमुख सन्धिके किञ्चित् प्रकाशित बीजका बार-बार आविर्भाव, तिरोभाव तथा अन्वेषण होता रहता है । इस सन्धिमें प्राप्त्याशा, अवस्था और पताका अर्थ-प्रकृति रहती है । प्राप्त्याशा अवस्थामें सफलताकी सम्भावनाके साथ विफलताकी आशङ्का भी बनी रहती है और पताका अर्थ-प्रकृतिमें प्रधान फलको सिद्ध करने-वाला प्रारम्भिक वृत्तान्त रहता है । यदि इस सन्धिमें पताका अर्थ-प्रकृति न हो तो प्राप्त्याशा अवस्था भी उत्पन्न नहीं हो सकती ।

(घ) अवमर्श या विमर्श-सन्धि : गर्भ-सन्धिकी अपेक्षा बीजका अधिक विस्तार होनेपर उसके फलोन्मुख होनेमे जब शाप, क्रोध, विपत्ति या विलोभनके कारण विघ्न उपस्थित होते हैं, तब विमर्श या अवमर्श-सन्धि होती है। इसमे नियताति अवस्था और प्रकरी अर्थ-प्रकृति होती है।

(ङ) निर्वहण-सन्धि : इसमे प्रधान प्रयोजनकी सिद्धिके लिये समाहार हो जाता है। पूर्व-कथित चारो सन्धियोमे यथास्थान वर्णित अर्थ और मुख्य फलकी प्राप्ति भी हो जाती है। इसमे 'फलागम' अवस्था और 'कार्य' अर्थ-प्रकृति आती है।

सन्ध्यन्तर

कुछ शास्त्रकारोका मत है कि 'सन्धियोके अन्तर्गत उपसन्धियों, अन्तःसन्धियों या सन्ध्यन्तर भी हाते हैं। इनका उद्देश्य भी व्यापार-शृङ्खलाकी शिथिलता दूर करके उसे अग्रसर करना और उसमे चमत्कार लाना होता है।

अवस्था, अर्थ-प्रकृति और सन्धि

अवस्थाएँ तो कार्य अर्थात् व्यापार-शृङ्खलाकी भिन्न-भिन्न स्थितियोंकी द्योतक हैं, अर्थ-प्रकृतियों कथावस्तुके तत्त्वोंकी सूचक हैं और सन्धियाँ नाटक-रचनाके विभागोका निदर्शन करती हैं। तीनो बातें एक ही अर्थकी सिद्धि करती हैं, पर तीनोंके नामकरण और विवेचन तीन दृष्टियोंसे किए गए हैं—एकमे कार्यका, दूसरेमे वस्तुका और तीसरेमें नाटक-रचनाका ध्यान रक्खा गया है। इस प्रकार अर्थ-प्रकृति, अवस्था और सन्धि तीनोंके पाँच-पाँच भेद होते हैं और वे एक दूसरेके सहायक या अनुकूल होकर आते हैं। वस्तुके तत्त्वोंसे अर्थ-प्रकृतियों, कार्य-व्यापारसे अवस्थाओं और रूपक-रचनाके विभागोंसे सन्धियोंका सम्बन्ध है।

वस्तु-तत्त्व (अर्थ प्रकृति) कार्य (व्यापार) अवस्था सन्धि (रचना)

१. बीज	१. आरम्भ	१. मुख
२. बिन्दु	२. प्रयत्न	२. प्रतिमुख
३. पताका	३. प्राप्त्याशा	३. गर्भ
४. प्रकरी	४. नियनाप्ति	४. विमर्श
५. कार्य	५. फलागम	५. निर्वहण

अङ्क

भरतने अपने नाट्यशास्त्रके सन्ध्यङ्ग-विकल्प नामक इक्कीसवें अध्यायमें अवस्था, सन्धि और अर्थ-प्रकृतियोंका लम्बा-चौड़ा विवरण देकर दशरूपक विधानमें नाटक-रचनाके सम्बन्धमें यही कहा है कि 'नाटककी कथा अङ्कोमें बाँट देनी चाहिए।' अङ्ककी व्याख्या करते हुए वे कहते हैं—

‘अङ्क रूढ शब्द है। इसका अर्थ यह है कि भावो और रसोके द्वारा जो काव्यार्थोको ऊपर चढ़ाता हो और अनेक प्रकारके विधानोसे युक्त हा उसे अङ्क कहते हैं।’

इस सम्बन्धमें भरतने कहा है—‘कथावस्तु या काव्यकी घटनाओके क्षण, प्रहर, मुहूर्त आदि लक्षणोसे युक्त दिनोंके अनुसार सब काव्यको भली-भाँति अलग-अलग अङ्कोमें बाँट देना चाहिए। दिन समाप्त होने-तकका पूरा काम यदि अङ्कमें न आ सकता हो तो अङ्क समाप्त करके शेष काम प्रवेशकके द्वारा कहला देना चाहिए। एक महीने या एक वर्षके कामपर अङ्क तोडना चाहिए और वह सब काम एक-एक अङ्कमें समाप्त कर देना चाहिए। किन्तु एक वर्षसे ऊपरका काम एक अङ्कमें कभी नहीं भरना चाहिए।’

भारतीय नाट्याचार्योका मत है कि एक स्थानपर एक समय निरन्तर होनेवाली घटना ही नाटकका अङ्क कहलाती है। एक अङ्कमें एक दिनसे अधिककी घटनाएँ न हो। सब अङ्क सम्बद्ध होने चाहिए अर्थात् प्रथम अङ्ककी घटना दूसरे अङ्ककी घटनासे साधारणतः निकलती हुई जान

पड़े। जहाँ कहीं किसी अङ्कमें किसी कार्यकी समाप्ति अथवा किसी फलकी प्राप्ति होती जान पड़े, वहाँ कोई बात ऐसी आ जानी चाहिए जो कार्य-व्यापारको अग्रसर करे। प्रायः दो अङ्कोंके बीच एक वर्षतकका समय अन्तर्हित रहता है। यदि इससे अधिकका समय इतिहासानुमोदित हो तो नाटककारको उसे घटाकर एक वर्ष या उससे कमका कर देना चाहिए। सामाजिकोको इस अन्तरकी सूचना देनेके लिये शास्त्रकारोंने पाँच प्रकारके दृश्योंका विधान किया है, जिन्हे 'अर्थोपक्षेपक' कहते हैं।

अर्थोपक्षेपक

अर्थोपक्षेपकके द्वारा वे बातें भी प्रकट की जाती हैं, जो सूक्ष्म वस्तुओंमें गिनी जाती हैं और जिनका अभिनय करके दिखाना शास्त्रानुमोदित नहीं है। ये पाँचो अर्थोपक्षेपक इस प्रकार हैं—

१. विष्कम्भक : जो कथा पहले हो चुकी हो अथवा जो अभी होने-वाली हो उसकी सूचना इसमें मध्यम पात्रोंके द्वारा दी जाती है या उसका सक्षिप्त वर्णन किया जाना है। यह दो प्रकारका होता है—(क) शुद्ध और (ख) सङ्कर। जब एक अथवा अनेक मध्यम पात्र इसका प्रयोग करते हैं तब शुद्ध कहलाता है, और जब मध्यम तथा नीच पात्रों-द्वारा इसका प्रयोग होता है तब यह सङ्कर कहा जाता है। शुद्ध विष्कम्भकमें मध्यम पात्रोंका भाषण या वार्त्तालाप संस्कृतमें और सक्षिप्त विष्कम्भकमें मध्यम तथा नीच पात्रोंका सवाद प्राकृतमें होता है।

२. प्रवेशक : इसमें भी बीती हुई या आगे होनेवाली बातोंकी सूचना नीच पात्रों-द्वारा दी जाती है। यह दो अङ्कोंके बीचमें आता है, अतः पहले अङ्कमें नहीं हो सकता। जो बातें छूट जाती हैं या छोड़ दी जाती हैं, उन्हींकी सूचना इसके द्वारा दी जाती है। इसमें पात्रोंकी भाषा उत्कृष्ट नहीं होती।

३. चूलिका : नेपथ्यसे किसी रहस्यकी सूचना देनेको चूलिका कहते हैं। रसार्णव-सुधाकरमें 'खण्ड-चूलिका' का भी उल्लेख है, जिसमें एक

अङ्कके आरम्भमे रङ्गमञ्चपर स्थित एक पात्र नेपथ्यमे स्थित दूसरे पात्रसे बात करता है ।

४. अङ्कास्य : इसमे आगेके अङ्कमे होनेवाली बातोंके आरम्भकी सूचना किसी अङ्कके अन्तमे पात्रों-द्वारा दी जाती है ।

५. अङ्कावतार : इसमे एक अङ्ककी कथा दूसरे अङ्कमें बराबर चलती रहती है, केवल अङ्कके अन्तमे पात्र बाहर जाकर अगले अङ्कके आरम्भसे पुनः आ जाते हैं ।

अङ्कास्य और अङ्कावतारमे इतना ही भेद है कि अङ्कास्यमे तो आगे के अङ्ककी बातोंकी सूचना-मात्र दी जाती है और अङ्कावतारमे पूर्व अङ्कके पात्र अगले अङ्कमे पुन आकर उसी कार्य व्यापारको अग्रसर करते हैं । साहित्य-दर्पणकारने अङ्कावतारका ऐसा लक्षण लिखा है जो अङ्कास्यके लक्षणसे बहुत कुछ मिलता है । अतः इन दोनोंमे भ्रम हो जानेकी आशका मानकर उन्होंने अङ्कास्यके स्थानपर अङ्कमुख नामका एक भिन्न अर्थोपलक्षक मानकर उसकी व्याख्या इस प्रकार की है—

‘जहाँ एक ही अङ्कमें सब अङ्कोंकी अविकल सूचना दी जाय और वही अङ्क बीजभूत अर्थका सूचक भी हो, उसे अङ्कमुख कहते हैं ।’ इससे स्पष्ट है कि अङ्कास्य और अङ्कमुखमें इतना ही भेद है कि अङ्कास्यमें केवल आगेके अङ्ककी कथा सूचित की जाती है और अङ्कमुखमे सम्पूर्ण नाटककी ।

दो प्रकारके इतिवृत्त—

अरस्तूने इतिवृत्त दो प्रकारके माने हैं—१. साधारण और २. गूढ । जो व्यापार पूर्व-कथित सिद्धान्तके अनुकूल पूर्ण, एक और सम्बद्ध हो, वह उस समय साधारण कहलाता है जब उसमें परिवर्तन (पेरिपेटाया) और अभिज्ञान (रिकगनिशन) के बिना ही निर्वहण या फल-लाभ (डिनूवमेन्ट) हो जाता हो । गूढ व्यापार वह है, जिसमें परिवर्तन या अभिज्ञान अथवा दोनोंके संयोगसे निर्वहण होता हो । परिवर्तन और अभिज्ञान अथवा दोनों ही इतिवृत्तके भीतरी ढाँचेसे इस प्रकार प्रकट हों

कि जो कुछ आगे होनेवाला है वह बीते हुए कार्यका आवश्यक अथवा सभान्य परिणाम हो ।

व्यापारकी परिस्थितियोंसे जिस परिणामकी आशा की जाती हो वह यदि सम्भावना तथा आवश्यकताके नियमके अनुसार नितान्त विपरीत दिशामें चलने लगे तो उस दिशाको स्थिति-परिवर्तन (पेरिपेटाया) कहते हैं ।

‘अभिज्ञान’, जैसा कि शब्दसे ही स्पष्ट है, अज्ञातसे ज्ञातमें परिवर्तित होनेको कहते हैं और वह उन पुरुषोंके बीच प्रेम या घृणा उत्पन्न करता है, जिन्हें कवि सौभाग्यशाली या दुर्भाग्यशाली बनाना चाहता है । स्थिति-परिवर्तनके साथ ही सर्वोत्कृष्ट अभिज्ञान घटित होता है ।

यूनानी त्रासदोमें वह क्षण अभिज्ञान (रिकग्निशन) कहलाता है जब नायकको यह ज्ञान हो जाता है कि अब मेरे ऊपर विपत्ति आ रही है अथवा वह स्थल, जहाँ नायकको अपनी प्रचण्ड भूलका ज्ञान होता है, जैसे ओडिपसको यह ज्ञान होना कि ‘मैंने अपने पिताकी हत्या कर डाली है और मातासे विवाह कर लिया है ।’

तो इतिवृत्तके दोनो अङ्ग स्थिति परिवर्तन और अभिज्ञान आकस्मिकतापर अवलम्बित हैं । एक तीसरा भाग है, दुःखात्मक दृश्य । विनाशकारी अथवा दुःख-जनक कार्य ही दुःखात्मक दृश्य है, जैसे रङ्गमञ्चपर हत्या, शारीरिक पीडा, चोट लगना तथा अन्य ऐसी ही बात ।

हम देख चुके हैं कि निर्दोष त्रासदकी रचना साधारण ढङ्गपर न होकर गूढ़ होनी चाहिए । उसमें ऐसे कार्यों का अनुकरण होना चाहिए जिनसे करुणा और भयका सञ्चार हो, क्योंकि यही त्रासात्मक अनुकरण का एक विशिष्ट लक्षण है । इससे यह स्पष्ट प्रकट होता है कि प्रथम तो जो भाग्य-परिवर्तन प्रदर्शित किया गया हो वह कोई ऐसा दृश्य न हो जिसमें किसी भले मनुष्यको सुखकी अवस्थासे दुःखकी अवस्थामें ला दिया गया हो, क्योंकि इससे न करुणा ही उत्पन्न होती है और न भय

ही। इससे तो हमारे हृदयमें केवल एक धक्का-सा लग जाता है। ऐसा भी दृश्य नहीं दिखाना चाहिए जिसमें किसी बुरे मनुष्यका दुःखकी अवस्थासे सुखकी अवस्थामें पहुँचना दिखाया जाय, क्योंकि इससे बढ़कर त्रासदके स्वरूपके विरुद्ध और हो ही क्या सकता है, क्योंकि इसमें एक भी त्रासात्मक गुण नहीं है। इससे न तो नैतिक भावनाकी तुष्टि ही होती है और न करुणा और भयकी उत्पत्ति ही। फिर अत्यन्त दुष्ट मनुष्यका पतन भी नहीं दिखलाना चाहिए। इस प्रकारके इतिवृत्तसे नैतिक भावनाकी तुष्टि तो अवश्य होगी, किन्तु इससे न तो करुणाका सञ्चार होगा न भयका ही, क्योंकि करुणा वहाँ उत्पन्न होती है जहाँ किसी ऐसे मनुष्यपर विपत्ति आ जाय जिस पर नहीं आनी चाहिए। भय वहाँ उत्पन्न होता है जहाँ किसी हमारे जैसे मनुष्यपर विपत्ति आ जाय। इसलिये ऐसी घटना न तो करुणाजनक होगी और न भयावह ही। तो इन दोनों छोरोंका मध्यवर्ती चरित्र ही शेष रह जाता है और वह ऐसे मनुष्यका, जो कोई विशिष्ट और विवेकी न हो और उसपर दुर्व्यसन अथवा चरित्रहीनताके कारण विपत्ति न आई हो, वरन् किसी भूल या दुर्बलताके कारण आई हो। वह ऐसा होना चाहिए जो अत्यन्त प्रसिद्ध और सुखी हो।

‘अतः एक सुनिर्मित इतिवृत्तका फल इकहरा होना चाहिए, दुहरा नहीं। भाग्य-परिवर्तन बुरेसे अच्छेमें न होकर उल्टा अच्छेसे बुरेमें होना चाहिए। वह दुर्व्यसन (दुर्गुण) का परिणाम न होकर किसी भूल अथवा मानसिक दुर्बलता (हामार्तिया) का परिणाम होकर प्रकट होना चाहिए और उसी प्रकारके चरित्रमें हो जिस प्रकारका हम वर्णन कर चुके हैं अथवा बुरेकी अपेक्षा अच्छे मनुष्यमें हो।

‘दूसरी श्रेणीमें उस प्रकारके त्रासद आते हैं, जिनमें अदूसियाके समान इतिवृत्तका दुहरा धागा चलता है और उनमें अच्छे-बुरे दोनोंके मिलिये उल्टा ही अन्त होता है। ऐसे नाटकोंको लोग सर्वश्रेष्ठ समझते हैं।

इतिवृत्तकी रचना ऐसी होनी चाहिए कि बिना आँखकी सहायताके वर्णित घटना सुनते ही हृदय भयसे काँप उठे अथवा करुणासे द्रवित हो जाय ।

भय या करुणाका प्रभाव उत्पन्न करनेकी क्षमता उन लोगोके व्यापारोमे होती है, जो या तो परस्पर मित्र हो, या परस्पर शत्रु हो या एक दूसरेकी ओरसे उदासीन हो । यदि एक शत्रु दूसरेका वध कर डालता है, तो उससे वधकार्यके अतिरिक्त न तो कार्यमे ही कोई करुणोत्पादक बात होती है और न उद्देश्यमें ही । यही बात एक दूसरेके प्रति उदासीन मनुष्योंके विषयमे भी है । किन्तु जब त्रासात्मक घटना उन लोगोके बीच घटित होती है, जो एक दूसरेके अत्यन्त निकट सम्बन्धी होते हैं, जैसे यदि एक भाई दूसरे भाईकी, माँ अपने पुत्रकी, पुत्र अपनी माँ की हत्या का विचार करे अथवा इसी प्रकारका कोई दूसरा कार्य किया जाय, तो ये ही स्थितियाँ ऐसी हैं जिनपर कविको विशेष ध्यान देनेकी आवश्यकता है ।

चार प्रकारसे कार्य योजना

प्राचीनतर कवियोंकी प्रणालीके अनुसार, १. कोई कार्य जानबूझकर तथा व्यक्तियोंका ज्ञान होनेपर भी किया जा सकता है । २. भयानक कार्य अज्ञानमे करके सम्बन्ध या मित्रताका ज्ञान पीछे दिखाया जा सकता है । ३. व्यक्ति जानकर कोई कार्य करने तो चले किन्तु रुक जाय । ४. कोई अपरिहार्य कार्य अज्ञानवश करनेसे पहले ही किसीको उसका ज्ञान हो जाय । किन्तु इन सब मार्गोंमे व्यक्तियोंको जानकर कार्य करने को उद्यत होना और फिर न करना सबसे बुरा है । इसके पश्चात् इससे अच्छा मार्ग वह है जहाँ कार्य हो जाय । इससे भी अच्छा यह है कि कार्य अज्ञानमे हो और पीछे भेद जाना जाय । अन्तिम मार्ग सर्वश्रेष्ठ है, जैसे 'क्रेस्फोन्तेस्' मे ज्योही मरोपी अपने पुत्रकी हत्या करनेको तैयार होती है, त्यों ही वह उसे पहचानकर छोड़ देती है ।

नाटकके भेद

विषयके अनुसार रूपकके छह भेद किए जा सकते हैं—१. पौराणिक, २. ऐतिहासिक, ३. आनुश्रौतिक (सुनी हुई घटनाके आधारपर), ४. कल्पित, ५. प्रतीकात्मक और ६. वास्तविक ।

गम्भीर और हास्यात्मक कथा वस्तु

अरस्तूने कथावस्तुके या काव्यके दो भेद किए हैं—१. गम्भीर और २. हास्यात्मक, तथा उन्हीं दो भेदोंसे क्रमशः त्रासद और प्रहसनका विकास हुआ माना है । दोनोंमें विशेष अन्तर यही है कि गम्भीरमें श्रेष्ठ मनुष्योंका वर्णन किया जाता है और हास्यजनकमें निम्नतर मनुष्योंके आचरणोंका प्रदर्शन कराया जाता है ।

पश्चावर्त्तन-कौशल (फ्लैशबैक टेक्नीक)

नाटकोमें प्रायः चल चित्रोंसे एक कौशल ले लिया गया है जो पहले जासूसी कहानियोंमें भी था कि नाटकका आरम्भ किसी विशेष घटनाके परिणाम या मध्यसे किया जाय, फिर सहसा रङ्गमञ्चपर अँधेरा करके उससे पहलेकी वह घटना या वे सब घटनाएँ शीघ्रतासे दृश्य-परिवर्त्तन करके दिखा दी जायँ, जिनके परिणाम-स्वरूप नाटकीय व्यापार प्रारम्भ हुआ था । कभी-कभी जब कोई पात्र अपनी पिछली घटना सुनाना चाहता है या स्मरण करने लगता है तब भी इसका प्रयोग किया जाता है । प्रायः स्वप्न दिखानेके लिये भी इस प्रकारकी व्यवस्था की जाती है कि रङ्गमञ्चपर अँधेरा कर दिया जाता है और उसके पीछे जालीके परदेपर स्वप्नका दृश्य पीछे प्रकाश देकर दिखा दिया जाता है । किन्तु पश्चावर्त्तन (फ्लैशबैक या कालबैक टेक्नीक) वास्तवमें वहाँ होता है जहाँ पिछली घटना सहसा रङ्गमञ्चपर अँधेरा करके और दृश्य बदलकर दिखाई जाती है ।

संघर्ष (कौन्फ्लिक्ट)

एफ० ब्रूनेतिष्का कथन है कि 'किसी नाटकके व्यापार या कथा-

व्यापारको निश्चय करनेमें 'सङ्घर्ष' अत्यन्त मौलिक तत्त्व है । विलियम आर्चरने इसके बदले 'क्राइसिस' और क्लेटन हेमिल्टनने 'कन्ट्रास्ट' शब्द तथा कुछ लोगोंने 'स्ट्रगिल' और 'अपोजिशन' शब्दका प्रयोग किया है । इस सघर्षमें दो विरोधी शक्तियाँ होनी चाहिएँ अधिक नहीं, क्योंकि श्रोता या दर्शकका भावात्मक प्रवाह एककी ओर खिंचता चलता है और शेष सब उसे सहायता देने या उसे दूर हटानेमें सहायक होते हैं । ये विरोधी शक्तियाँ या तो दो व्यक्तियोंमें हो, जैसे नायक और प्रतिनायकमें या एक व्यक्ति और समाजमें हो । यह बाह्य सङ्घर्ष कहलाता है । किन्तु जब एक ही व्यक्ति (नायक) के मनके भीतर उठनेवाला द्वन्द्व हो तब वह सात्त्विक या आन्तरिक कहलाता है ।

प्रतिकथानक (काउन्टर प्लौट)

नाटकके मुख्य सङ्घर्षको बदलने या घुमाव देनेके लिए कुछ नाटककार एक दूसरा प्रतिकथानक या तुलनापूर्ण सङ्घर्ष जोड़ देते हैं अर्थात् दूसरे स्तरपर उसी प्रकारका एक सङ्घर्ष प्रारम्भ करके जटिलता बढ़ा देते हैं ।

संयोग (कोइसिडेंस)

सङ्घर्ष उत्पन्न करनेके लिये नाटककारको घटनाओंका 'संयोग' दिखाना पड़ता है, जिसके लिये बहुतसे नाटककार अपने नाटकोंमें ऐसी घटनाओंको सम्भव (पौसिबिल) मान लेते हैं । किन्तु 'संयोग' ऐसी घटनाको कहते हैं, जिनके सम्बन्धमें यह शङ्का-युक्त भावना रहती है कि 'ऐसा भी हो सकता है, (लाइकली) । अरस्तूने इसकी निन्दा करते हुए कहा है कि 'अविश्वसनीय सम्भव' (इम्प्रोबेबिल-पौसिबिल) के बदले 'विश्वसनीय असम्भव' (प्रोबेबिल इम्पौसिबिल) का प्रयोग अधिक अच्छा होता है और वह केवल आरम्भटी नाटक (मैलोड्रामा) में ही नहीं वरन् अन्य नाटकोंमें भी होता है । शेक्सपियरके त्रासदोमें भी चाहे उनके परिणाम भले ही अपरिहार्य हो किन्तु उनके लिये भी

उसने जिन साधनोंका प्रयोग किया है वे सब सयोगात्मक ही हैं, जैसे 'ओथेलो' में गिरा हुआ रूमाल। इसे ही कुछ लोगोंने दुर्दैव (फिज़र औफ फेट) कहा है।

अन्तर्द्वन्द्व भूल (पेरर या हामार्तिया)

यूनानी त्रासदोमे वह त्रासात्मक भूल या दोष 'हामार्तिया' कहलाता है जो किसी भले आदमीके पतनका कारण होता है। अधिकांश त्रासदोमे केन्द्रीय व्यक्ति या नायकके मनके भीतर ही सङ्घर्ष होता है। यह भूल या तो १. अनजाने हो जाय, या २. जान-बूझकर तो हो पर अविचारिताके कारण हो या ३. पूर्ण रूपसे जान-बूझकर की गई हो। यह भूल (क) या तो मनुष्यकी इच्छाओं और उसकी शक्तिकी अनुपात-हीनतासे उद्भूत हो और वह भी दृढ़ चरित्रों और दुर्बल चरित्रों दोनोंमें हो सकती है अथवा (ख) आदर्शों और इच्छाओंके सघर्षसे उत्पन्न हो, जैसे यश या सम्मान और प्रेमसे या (ग) सामाजिक शक्तियोंके दबाव या शिथिलतासे।

विषम परिस्थिति (पपितासिस या क्राइसिस)

इसी द्वन्द्वको अत्यन्त प्रबल करनेवाली परिस्थितिको 'पपितासिस' भी कहते हैं, जहाँ कथावस्तु या सविधानकमें वेग या शक्ति आ जाय और वह चरमोत्कर्षकी ओर बलपूर्वक धकेल दे। इसी अवसरको विषम अवसर (क्राइसिस) कहते हैं, जब नाटक या कथाकी विरोधी शक्तियाँ अन्तिम बार उलझती हैं और निर्णयात्मक स्थल अर्थात् क्लाइमेक्सकी ओर बढ़ती हैं।

चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स)

किसी नाटक या कथामें वह कार्य या वह परिस्थिति चरमोत्कर्ष कहलाती है, जहाँसे नाटक या उपन्यासकी घटना सहसा दूसरी ओर मुड़ जाती है। नाटकीय सघर्षका यही निर्णयात्मक स्थल होता है। पाँच अङ्कवाले नाटकोंमें यह परिस्थिति प्रायः तृतीय अङ्कके आस-पास उत्पन्न

होती है, या जैसे अभिज्ञान-शाकुन्तलके शाकुन्तलाके प्रत्याख्यानवाले दृश्यमें ।

उद्घाटन या निर्वहण (डिनूवमेन्ट या अनरैवेलिङ्ग)

किसी भी 'त्रासद' का प्रथम पक्ष होता है उलम्फन (कौम्प्लिकेशन) । उसका दूसरा पक्ष होता है सुलम्फन (डिनूवमेन्ट) । नाटकीय कथा-वस्तुमें जिस स्थानसे नाटककी उलम्फन दूर होने लगती है और कवि उपसंहारकी ओर चलने लगता है उसे सुलम्फन (डिनूवमेन्ट) कहते हैं, जैसे— अभिज्ञान-शाकुन्तलके अन्तिम दृश्यमें भरतका सिंहके बच्चेसे खेलते दिखाना उसी सुलम्फनका प्रारम्भ है । नाटकके चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स) के तत्काल पश्चात् जो नाटकका दुःखमय अन्त (कैटेस्ट्रौफी अर्थात् नायक या नायिकका अन्त) या अन्य सफलतापूर्ण घटना होती है और जिससे नाटकीय सङ्घर्ष समाप्त हो जाता है उसे निर्वहण (डिनूवमेन्ट या अनरैवेलिङ्ग) कहते हैं । इस कथा-परिवर्त्तन या कथाके चरमोत्कर्षसे अन्तिम परिणामकी ओर लुढ़कनेकी क्रियाको प्रपतन-क्रिया (फालिङ्ग ऐक्शन) कहते हैं ।

फलागम (रिज़ोल्यूशन)

जब नाटकमें उपस्थित की हुई सब कठिनाइयों दूर कर दी जाती हैं और नाटकका उपसंहार स्पष्ट हो जाता है तब उसे फलागम (रिज़ोल्यूशन) कहते हैं ।

नाटकके भाग

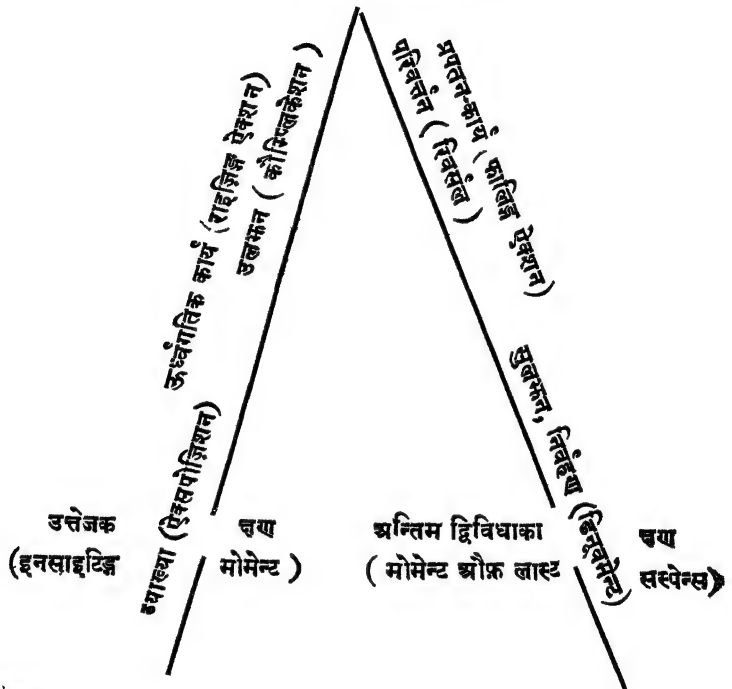
त्रासद नाटकके चार भाग माने गए हैं—१. प्रोतासिस (प्रारम्भ), २. एपितासिस (मुख्य कार्य जो परिणामकी ओर ले जानेवाला हो), ३. कतास्तासिस (वह व्यापार जो चरमोत्कर्षतक उठा दे) और ४. कतास्त्रोफी (दुःखमय अन्त) ।

नाट्य-त्रिकोण

जर्मन उपन्यासकार फ्रेटाग गुस्टावने 'नाट्य-कौशल' (टेक्नीक डेस

ड्रामास, १८६३) नामक ग्रन्थमें पाँच अङ्कवाले नाटककी रचनाका स्वरूप बतानेके लिये एक त्रिकोण (पिरेमिड) खींचा है, जिसे व्यापक रूपसे पश्चिमी नाटककार मान्य समझते हैं।

चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स)



नायक

बहुतसे पुरुषोंका जो अग्रणी हो उसे नायक कहते हैं, उनमें भी जो नायक विपत्ति और अभ्युदय दोनोंमें सुखका अनुभव करता हो और दोनों, अवस्थाओंमें जो अपनी श्रेष्ठता बनाए रखता हो वही नायक कहा जा सकता है। ऐसे चार प्रकारके नायक बताए गये हैं—१. धीरोद्धत,

२. धीरललित, ३. धीरोदात्त और ४. धीरशान्त । देवता धीरोद्धत होते हैं । राजा धीरललित होते हैं । सेनापति और अमात्य धीरोदात्त, तथा ब्राह्मण और वैश्य धीर-शान्त होते हैं ।

विदूषक

इन चारोंके चार प्रकार के विदूषक होते हैं । देवताओंके विदूषक लिङ्गी (सन्यासी या धर्मध्वजी), राजाओंके विदूषक ब्राह्मण, सेनापति और अमात्यके विदूषक राजपुरुष और ब्राह्मण-वैश्य नायकोंके विदूषक उनके शिष्य होते हैं ।

स्त्रियाँ

स्त्रियाँ तीन प्रकार की होती हैं—उत्तम, मध्यम, अधम । उदात्त और निभूत जातिवाली स्त्रियाँ कुलाङ्गना होती हैं और ललित तथा उदात्त प्रकृतिवाली गणिका तथा शिल्पकारिका होती हैं । भरतने नाटकके योग्य पात्रोंकी सूची देकर बताया है कि किस वर्णके किस प्रकारके पात्रसे क्या काम लेना चाहिए ।

भरत, नट और शैलूष

भरत : जो व्याक्त अनेक स्वभाववाले ससारके भावोंको वैसा-वैसा रूप धारण करके प्रकाशित करते हैं, जो लोग भाषा, वर्ण आदि सामग्रियोंसे भूतकालके समाजकी अनेक प्रकारकी प्रवृत्तिवालोंके वेष, अवस्था, कर्म तथा चेष्टा करके रङ्गमञ्चपर अभिनय दिखाते हैं उन्हें भरत कहते हैं । नट : जो लोग रस और भावसे युक्त भूतकालकी कथा स्वाभाविक रूपसे अभिनीत करते हैं, वे नट कहलाते हैं । शैलूष : जो वर्त्तमान कालके लोगोंके जैसा रूपक बनाकर भाव प्रदर्शित करें, वे शैलूष (नकल उतारनेवाले) कहलाते हैं । तीनोंमें अन्तर यह है कि शैलूष तो बिना किसी प्रकारका वेष आदि धारण किए ही केवल दूसरोंके भावोंका अनुकरण करता है, भाषा, वर्ण तथा अन्य सामग्रियोंके साथ भरत केवल दूसरोंके वेष, अवस्था, कर्म तथा चेष्टाओंका अनुकरण करता है, नट किसी प्राचीन कथाके पात्रोंका रस-भावयुक्त अभिनय करता है ।

सूत्रधार और उसके साथी

सूत्रधारको इसलिये सूत्रधार कहते हैं कि वह नान्दीपाठके पश्चात् नाट्यमे प्रस्तुत वस्तु, नेताओंके चरित और रसोको एकट्ठा करके एक ढोरेमे पिरो देता, अर्थात् सक्षेपमे कह देता है। जो व्यक्ति चारो प्रकारके वाद्य बजानेमे कुशल, वक्ता, मधुरभाषी, गीत तथा तालका ज्ञाता और समझ बूझकर सबका प्रयोग करने वाला हो, उसे सूत्रधार कहते हैं।

पारिपार्श्विक : जो व्यक्ति भरतके द्वारा अभिनय किए हुए अनेक रसोपर आश्रित भावोका परिष्कार करता चलता है और सदा भरतके पास रहता है, वह पारिपार्श्विक कहलाता है।

अभिनेता : जो तेजस्वी, रूपवान्, राजाओंके लिये सब साधन जुटानेमे समर्थ, मेधावी, सब बातोंको ठीक ठीक समझनेवाले, रङ्गशालाका सब विधान जाननेवाले, अपने-अपने काममे कुशल, सूत्रधारकी सहायता करनेवाले, चतुर, यथोचित कार्य करनेवाले लोग होते हैं, वे नाट्यमे नट या अभिनेता बन सकते हैं।

कुशीलव : अनेक प्रकारकी भूमिकाओंमे क्रिया, वाणी और आङ्गिक चेष्टाओंसे नाटकके पात्रकी, प्रकृतिका ठीक-ठीक अभिनय करनेमे जो कुशल होते हैं, वे कुशीलव कहलाते हैं।

नटी : चारो प्रकारके वाद्योका भेद जाननेवाली और वाद्य-कलामें प्रवीण, करण और अभिनय जाननेवाली, सब भाषाओंकी पण्डिता, सब कामोमे नटकी आज्ञा माननेवाली नटकी पत्नीको नटी कहते हैं।

विदूषक : जो अवसरके अनुकूल आचरण करनेकी प्रतिभावाला, चारो प्रकारके नर्म (मनोविनोदके भेद और प्रयोग) और नायकके मनोविनोदके साधन पहचाननेवाला, गञ्जा, पीली आँखोवाला, हास्य-स्वभाववाला, पीले बालवाला, भूरी दाढ़ीवाला और नाचनेवाला हो उसे विदूषक कहते हैं।

विट : वेश्यासे व्यवहार करनेमें कुशल, मधुरभाषी, सबको

प्रसन्न रखनेवाला, सबका कहा माननेवाला, बात बनानेमें कुशल और प्रेम-व्यापारमे मन्त्रणा देनेवाला वह चतुर व्यक्ति जो माला और आभूषणसे सजा हुआ, अकारण क्रुद्ध और प्रसन्न होनेवाला, नटखट और प्राकृतमे ही सदा बोलता हो वह विट कहलाता है ।

ये सब नाट्य करनेवाले लोग राजाओंके सुख भोगनेमे सहायक होते हैं ।

नायक-नायिका भेद

सभी लक्षण ग्रन्थोमे आचार्योंने प्रायः विभावकी व्याख्या करते हुए नायक-नायिकाओंके अनेक विभेद किए हैं । बहुतसे आचार्यों ने नायक-नायिकाके भेद करते करते उनकी सख्या कई सहस्रनक पहुँचा दी है फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि आचार्यों की इससे मनस्तुष्टि हुई या नहीं ।

रूपकके प्रधान पात्रको नायक कहते हैं, क्योंकि वह नाटकीय कथा की शृङ्खलाको अग्रसर करता हुआ अन्ततक ले जाता है । उसे विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, शुचि, रक्तलोक, वाग्मी, रूढवश, स्थिर, युवा, बुद्धिमान्, प्रज्ञावान्, स्मृति-सम्पन्न, उत्साही, कलावान्, शास्त्रचक्षु, आत्मसम्मानि, शूर, दृढ, तेजस्वी और धार्मिक होना चाहिए । इस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्रके अनुसार उसे सब उच्च गुणोंका आधार होना चाहिए, परन्तु प्रत्येक गुण उचित सीमाके भीतर हो ।

चार प्रकारके नायक

स्वभाव-भेदसे नायक चार प्रकारके होते हैं—शान्त, ललित, उदात्त, और उद्धत । वीरताका गुण चारो प्रकारके नायकोमे होना चाहिए । भारतीय विचार-पद्धतिके अनुसार मनुष्यका स्वभाव दृढ होना चाहिए । अतएव नायकका स्थान वही पा सकता है, जो अपने आपको वशमे रख सकता हो । अधीरता स्त्री-सुलभ गुण है, नायकके लिये वह उचित नहीं है । साहित्यसारमे तीन ही प्रकारके नायक माने गए हैं । उद्धत नायकको उसमे स्थान नहीं दिया गया है ।

धीरशान्त : इस नायकमे नायकोचित सामान्य गुण होते हैं । धनञ्जयके अनुसार वह द्विजादिकमेसे ही होता है ।

धीरललित : यह नायक निश्चिन्त, कलासक्त, सुखी और मृदुल स्वभावका होता है । यह प्रायः राजा हुआ करता है जो अपने राजकार्य का भार दूसरोपर सौंपकर नवीन प्रेममे लित हो जाता है ।

धीरोदात्त : यह नायक शोक, क्रोध आदि मनोवेगोसे विचलित नहीं होता, इसीलिये उसे महासत्त्व कहा जाता है । वह क्षमावान्, अति गम्भीर, स्थिर और दृढव्रत होता है । अपनी प्रशंसा वह अपने आप नहीं करता, वह गर्व करता है परन्तु उसका गर्व विनयसे ढका होता है, वह जिस कामको उठाता है उसे निभाकर छोड़ता है । इनमेसे स्थिरता, दृढता आदि गुण सामान्यतः प्रत्येक प्रकारके नायकमे बताए गए हैं परन्तु इनकी पराकाष्ठा धीरोदात्त नायकमे देख पड़ती है । सब उच्च वृत्तियोंके उत्कर्षका ही नाम औदात्त है ।

वीरोद्धत : यह नायक द्वेषी, मायावी, छली, प्रचण्ड, चपल, असहनशील, अहकारी, शूर, और स्वयं अपनी प्रशंसा करनेवाला होता है । मन्त्र-बलसे कुछका-कुछ कर दिखानेकी माया करता है । उद्धत नायकको अपने बल और वैभवका दर्प रहता है ।

इन चार प्रकारोके भी चार-चार भेद होते हैं—१. अनुकूल, २. दक्षिण, ३. शठ और ४. धृष्ट । अनुकूल नायक एक ही नायिकामे अनुरक्त रहता है । वह एक पत्नी-व्रती होता है, जैसे उत्तर-रामचरितमे राम । दक्षिण नायककी एकसे अधिक नायिकाएँ अथवा पत्नियाँ होती हैं । नवीन-प्रेमसे अनुरक्त होनेपर भी वह पहली नायिकासे सदैव व्यवहार रखता है और अपनी सब प्रेमिकाओंमे वह समान प्रेम रखता है । शठ नायक दिखानेके लिये एक ही पत्नीमे अनुरक्त रहता है, परन्तु छिपे-छिपे और नायिकाओंसे भी प्रेम करता है ।

चार प्रकारके नायकोके चार-चार भेद होनेसे नायकके सोलह भेद

होते हैं। नाट्याचार्य भरतने उनके उत्तम, मध्यम और अधम तीन-तीन भेद और माने हैं। इस प्रकार नायकके अडतालीस भेद हुए। इन अडतालीसके भी दिव्य, अदिव्य और दिव्यादिव्य तीन-तीन भेद और माने जाते हैं। दिव्य देवता, अदिव्य मनुष्य और मनुष्यका रूप धारण किए देवता दिव्यादिव्य होते हैं। इस प्रकार नायकके कुल मिला कर एक सौ चवालीस भेद होते हैं।

विदेशी नायक

हमारे यहाँके नायकसे विदेशी नायक भिन्न होते हैं। वहाँ किसी उपन्यास या नाटकमें जिस व्यक्तिमें उस नाटककी सब क्रियाएँ केन्द्रित हो या जिसके साथ पाठक या दर्शककी सहानुभूति रहती हो उसे ही नायक कहते हैं, चाहे उसमें नायकके उपर्युक्त गुण हो या न हो। यह प्रतिनायकका प्रतिद्वन्द्वी होता है। यदि नायक और प्रतिनायक दोनोंकी शक्तियाँ किसी एक ही व्यक्तिमें हो तो वह 'प्रोटेगोनिस्ट' कहलाता है। नायिका प्रायः नाटकमें सघर्षकी केन्द्र-शक्ति होती है।

नायकके सहायक

नायकके कई सहायक होते हैं। पीठमर्द सबसे मुख्य सहायक होता है। यह नायकका अन्तरङ्ग मित्र और प्रासङ्गिक वस्तुका पताका-नायक होता है। उसमें अधिकारी नायकके सब गुण होते हैं पर न्यून मात्रामें। उसे कार्य कुशल (विचक्षण), अनुचारी और भक्त होना चाहिए।

नायकके शेष सहायक कार्यानुसारी होते हैं। कार्यके अनुसार उनके विभाग साहित्य-दर्पणमें इस प्रकार किए गए हैं—

१. शृङ्गार-सहाय, २. अर्थचिन्ता-सहाय, ३. धर्म-सहाय ४. दण्ड-सहाय, ५. अन्तःपुर-सहाय और ६. सवाद-सहाय अथवा दूत।

शृङ्गार-सहायमें १. विट, २. चेट, ३. विदूषक, ४. मालाकार, ५. रजक, ६. तमोली और ७. गन्धी आदि होते हैं।

नायकके सात्त्विक गुण

नायकमें १. शोभा, २. विलास, ३. माधुर्य, ४. गाम्भीर्य, ५. स्थिरता,

६. तेज, ७ लालित्य और ८ औदार्य ये आठ सात्त्विक और पौरुषेय गुण होते हैं ।

नायिका

नायककी प्रिया या पत्नीको नायिका कहते हैं । आधुनिक (पाश्चात्य) नाट्यशास्त्रके अनुसार जिस स्त्रीका नाटकीय कथा-प्रवाहमें प्रधान भाग हो वही नायिका होती है, चाहे वह नायककी प्रिया हो या कोई और । नायकके सामान्य गुण नायिकामें भी होने चाहिएँ । नाट्याचार्य भरतने अपने नाट्यशास्त्रमें नायिकाओंके चार भेद गिनाए हैं—दिव्या, नृपतिनी, कुल-स्त्री और गणिका । परन्तु आगे चलकर ये भेद उतने मान्य नहीं हुए । सर्वमान्य विवेचन नायिकाके स्वकीया, परकीया और सामान्या इन तीन भेदोंसे आरम्भ होता है । स्वकीया अपनी स्त्री, परकीया पराई स्त्री तथा सामान्या किसीकी स्त्री नहीं होती । सामान्याका दूसरा नाम गणिका या वेश्या भी है ।

स्वकीया

स्वकीया नायिकामें शील, आर्जव आदि गुण होते हैं । स्वकीया नायिका पतिव्रता, चरित्रवती, लज्जावती तथा पतिकी सेवामें रत होती है । स्वकीयाके भी तीन भेद होते हैं—१. मुग्धा, २. मध्या और ३. प्रगल्भा । मुग्धा नायिका वह है जिसमें नई तरुणाई आ रही हो, अर्थात् जो अभी-अभी बाल्यावस्थासे यौवनावस्थामें पदार्पण कर रही हो और पहले ही पहल कामेच्छाका अनुभव कर रही हो । वह रतिते डरती है, क्रोधमें भी मृदु होती है तथा बड़ी सरलतासे प्रसन्न की जा सकती है । मध्या नायिका यौवनकी सब कामनाओंसे भरी हुई और मोह (मूर्च्छा) की अवस्थातक रतिमें समर्थ होती है । उसमें कुछ-कुछ प्रगल्भता आ जाती है और लज्जा कुछ कम हो जाती है । प्रगल्भा नायिका यौवनमें अन्ध, रतिमें उन्मत्त, काम-

कलाओमे निपुण, नायकमे सदा रत होती है और सुरतारम्भमे ही लीन होकर अचेतन हो जाती है।

मध्या और प्रगल्भाके वीरा, धीराधीरा और अधीरा ये तीन-तीन भेद और होते हैं।

इस प्रकार मध्या और प्रगल्भाके छह-छह भेद हुए। इन छह-छह भेदोंके ज्येष्ठा और कनिष्ठा दो-दो भेद और होते हैं। जिसपर पतिका अधिक प्रेम हो वह ज्येष्ठा और जिसपर कम प्रेम हो वह कनिष्ठा कहलाती है। इस प्रकार इन दोनोंके बारह-बारह भेद होते हैं। मुग्धा एकरूप रहती है, इससे उसके और भेद नहीं होते।

परकीया

परकीया नायिका दो प्रकारकी होती है—१. ऊढा, जिसका विवाह हो गया हो। २. अन्ढा, जिसका विवाह न हुआ हो। प्रधान रसमे ऊढाका वर्णन नहीं होना चाहिए, किन्तु अन्ढा अर्थात् कन्याके अनुराग का उपयोग अङ्गी (प्रधान) और अङ्ग (अप्रधान) दोनों रसोमे हो सकता है।

सामान्या

सामान्या नायिका गणिका होती है। वह कलाओमे निपुण, साहसी तथा धूर्ता होती है। वह केवल धनसे प्रेम करती है और प्रच्छन्न कामुक, आसामीसे धन कमानेवाले, मूर्ख, पाण्डुरोगी, नपुंसक आदिका जबतक उनके पास धन रहता है तबतक ऐसा मनोरञ्जन करती है मानो सचमुच उनसे प्रेम करती हो। जब उनकी सम्पत्ति नष्ट हो जाती है तब उनका निरादर करके उन्हें घरसे निकलवा देती है। परन्तु गणिकाके हृदयमे भी यदि सच्चा प्रेम हो जाय तो वह गणिका नहीं रह जाती।

नायिकाओंके आठ भेद

नायिकाके व्यवहार और दशा-भेदके अनुसार नीचे लिखे आठ भेद और होते हैं—

१. स्वाधीनपतिका : जिसका पति उसके वशमे हो ।

२. वासकसज्जा : जो वस्त्र, शृङ्गारादिसे सज-धजकर प्रसन्नतापूर्वक अपने पतिके आगमनकी प्रतीक्षा करती हो ।

३. विरहोत्कण्ठिता : जिसका पति निश्चित समयके भीतर बिना अपने अपराधके न आ सके और जो इसी कारणसे खिन्न हो ।

४. खण्डिता नायिका : पतिके शरीरपर अन्य स्त्री-द्वारा किए हुए सम्भोग-चिह्न देखकर जो ईर्ष्यासे जल उठे । खण्डिता नायिकाका नायक घृष्ट कहलाता है या यो कहना चाहिए कि नायकके घृष्ट होनेसे नायिका खण्डिता होती है ।

५. कलहान्तरिता : जो पहले तो प्रार्थना करनेवाले प्रियतमका अनिरादर कर देती है परन्तु फिर अपने इस कृत्यपर पछताती है ।

६. विप्रलब्धा : जिसका प्रियतम मिलनेका संकेत-स्थान नियत करके भी उससे मिलने न आवे और इस प्रकार जो अपमान समझे ।

७. प्रोषितपतिका : जिसका पति किसी कामसे परदेश गया हो । भूत, भावी और वर्त्तमान तीन प्रकारकी प्रोषित-पतिका नायिकाएँ होती हैं । भूत प्रोषितपतिका वह है, जिसका पति परदेश गया हुआ हो । इसे प्रोषितपतिका कहते हैं । भावी प्रोषितपतिका वह है, जिसका पति परदेश जानेवाला हो, इसे प्रवत्स्यपतिका कहते हैं । वर्त्तमान प्रोषितपतिका वह है, जिसका पति अभी विदेश जा रहा हो । इसे प्रवसत्पतिका कहते हैं ।

८. अभिसारिका : जो कामार्त्ता हाकर, स्वयं संकेत-स्थानपर जाय अथवा प्रियतमको अपने पास बुलावे । कुलकामिनी अभिसरण करेगी तो भूषणोंके शब्द बन्द करके दबे पाँव घूँघटा काढ़कर जायगी, वेश्या विचित्र और उज्ज्वल वेश धारण करके नूपुर और कङ्कण झनकारती जायगी, दासी मदमे अटपटी बातें करती हुई, विलाससे प्रफुल्ल-नयन और बहकी चालसे अभिसरण करेगी । अभिसरण-स्थान प्रायः खेत, उद्यान, टूटा मन्दिर, दूतीका घर, निर्जन स्थान, जङ्गल, श्मशान या नदी-तट हुआ करते हैं । ये अभिसारिकाएँ दो प्रकारकी होती हैं —

कृष्णाभिसारिका : जो अँधेरी रातमे काले कपड़े पहनकर निकले ।

शुक्लाभिसारिका : जो चाँदनी रातमे श्वेत वस्त्र पहनकर निकले ।

परकीयाकी, चाहे वह ऊँढा हो या अनूढा, इन आठ अवस्थाओंमेसे केवल तीन अवस्थाएँ होती हैं—१. सकेत-स्थानको चलनेसे पहले वह विरहोत्कण्ठता होती है, २. विदूषक, दूती आदिके साथ सकेत-स्थानपर जानेसे वह अभिसारिका होती है और ३. कदाचित् उसका प्रिय सकेत-स्थानपर न आया तो वह विप्रलब्धा हो जाती है । शेष पाँच अवस्थाएँ परकीयाकी नहीं हो सकतीं ।

नायिकाकी दूतियाँ

दासी, सखी, धोबिन, घरका कामकाज करनेवाली नौकरानियाँ, पडोसिन, भित्तुकी, शिल्पिनी (चित्रादि बनानेवाली) नायिकाकी दूतियाँ होती हैं । कभी-कभी नायिका स्वयं भी अपनी दूती बन जाती है । ऐसी अवस्थामे वह स्वयं दूती कहलाती है । इनमे कला-कौशल, उत्साह, स्वामिभक्ति, चित्तवृत्ति (दूसरेका अभिप्राय समझनेकी शक्ति) तीव्र स्मरण-शक्ति, मधुरभाषिता, नर्म-विज्ञानका ज्ञान, वाग्मिता आदि गुण होने चाहिएँ ।

हरिऔधजीने अपने रसकलसमे पद्मिनी, चित्रिणी, शशिनी और हस्तिनी नामसे नायिकाओंके चार भेद किए हैं । प्रकृति सबधी भेद करते हुए उन्होंने उत्तमाके आठ भेद बताए हैं—१. पति-प्रेमिका, २. परिवार-प्रेमिका, ३. जाति-प्रेमिका, ४. देश-प्रेमिका, ५. जन्म-भूमि-प्रेमिका, ६. निजतानुरागिनी, ७. लोक-सेविका और ८. धर्म-प्रेमिका । मध्यमाके भी उन्होंने दो भेद किए हैं—व्यङ्ग्यविदग्धा और मर्मपीडिता । शेष धर्म-सम्बन्धी और स्वभाव-सम्बन्धी भेद वे ही हैं, जो अन्य आचार्योंने दिए हैं ।

नाट्यवृत्तियाँ

हमारे यहाँ नाटककी 'रचना-शैली' या 'रचनाके ढङ्ग' को 'वृत्ति' कहते हैं । अतः नाट्यमे यथार्थता और सजीवता लानेका प्रयत्न करते हुए

पात्रोंके वाचिक, आङ्गिक, आहार्य और सात्त्विक चारो प्रकारके अभिनय और प्रसङ्गानुकूल दृश्योंके प्रदर्शनकी उस विशेषताको वृत्ति कहते हैं, जो विशेष प्रकारके नाटक या रसकी अनुभूतिमें सहायक हो। इसीलिये भरत मुनिने वृत्तियोंको नाट्यकी माताएँ (वृत्तयो नाट्यमातरः) कहा है। हमारे यहाँ चार वृत्तियाँ मानी गई हैं—कैशिकी, सात्त्वती, आरभटी और भारती। इनमेंसे भारतीको शब्दवृत्ति और शेष तीनको अर्थ-वृत्तियाँ कहते हैं।

कैशिकी वृत्ति

कैशिकी वृत्तिके नाटकोंमें केवल गीत, नृत्य, विलास, रति आदिका ही वर्णन होता है। इसीसे यह मधुर वृत्ति मानी गई है।

सात्त्वती वृत्ति

नायकका व्यापार जहाँ शोकरहित, सत्त्व, शौर्य, दया, त्याग और आर्जव सहित हो वहाँ सात्त्वती वृत्ति होती है।

आरभटी वृत्ति

आरभटी वृत्तिमें माया, इन्द्रजाल, सग्राम, क्रोध, उद्भ्रान्ति, प्रस्ताव आदि क्रियाएँ होती हैं। मन्त्रके बलसे कुछ कर दिखलानेको माया, तन्त्रबल या हाथकी सफाईसे कुछ कर दिखानेको इन्द्रजाल और चकित होकर चक्कर काटते रहने अथवा घूमते रहनेको उद्भ्रान्ति कहते हैं।

भारती वृत्ती

‘दशरूपक’में भारती वृत्तिका यह लक्षण दिया है—

भारती संस्कृतप्रायो वाग्ध्यापारो नटाभ्रयः ।

भेदैः प्ररोचनायुक्तैर्वीथीप्रहसनामुखैः ॥

[भारती वृत्त वह है जिसमें नटोंका वाग्ध्यापार या बातचीत अधिकांश संस्कृतमें हो। इसके १. प्ररोचना, २ वीथी, ३ प्रहसन और ४. आमुख भेद होते हैं।]

साहित्यदर्पणमें इसका लक्षण इस प्रकार लिखा गया है—

भारती संस्कृतप्रायो वाग्ध्यापारो नराश्रयः ।

तस्याः प्ररोचना वीथी तथा प्रहसनामुखे ॥

अङ्गान्यत्रोन्मुखीकार प्रशंसातः प्ररोचना ।

भरत मुनिने अपने नाट्य-शास्त्रमें भारती वृत्तिका वर्णन इस प्रकार किया है—

या चाक्षप्रधाना पुरुषप्रयोऽथवा स्त्रीवर्जिता संस्कृतवाक्ययुक्ता ।

स्वनामधेयैर्भरतैः प्रयुक्ता सा भारती नाम भवेत्तु वृत्तिः ॥

इन तीनों लक्षणोंके मिलानेसे यह स्पष्ट हो जाता है कि भारती वृत्ति उस रूपक-रचना-शैली या भाषा-प्रयोग-युक्त नाट्य-रूपको कहते हैं जिसमें भरत अर्थात् नट लोग प्रयोगमें लाते हैं, नटियों नहीं, और जिसमें संस्कृत भाषाके वाक्योंकी ही अधिकता रहती है। धनञ्जय और साहित्य-दर्पणकार विश्वनाथकी परिभाषा तो प्रायः मिलती-जुलती है, किन्तु धनञ्जयका 'नटाश्रयः' विश्वनाथमें आकर 'नराश्रयः' हो गया है।

भारती वृत्तिके चार अङ्गोंमेंसे प्ररोचना और आमुखका सम्बन्ध स्पष्ट ही पूर्ववङ्गसे है। प्रस्तुत विषयकी प्रशंसा करके लोगोंकी उत्कण्ठा बढ़ानेके कृत्यको प्ररोचना और आपसकी बातके द्वारा कौशल पूर्वक मुख्य नाटकीय वस्तुके आरम्भ करनेके कृत्यको आमुख कहते हैं। पर वीथी और प्रहसनकी व्याख्या आचार्योंने स्पष्ट रूपसे नहीं की है। हाँ, वीथीके जो तेरह अङ्ग बताए हैं, उनका सम्बन्ध पूर्ववङ्गसे उतना नहीं है जितना स्वयं रूपकके कथानकसे। प्रहसन और वीथी रूपकके भेदोंमें भी आए हैं। प्रहसन एक ही अङ्कका होता है, जिसमें हास्यरस प्रधान रहता है। वीथीमें भी एक ही अङ्क होता है पर प्रधानता शृङ्गार-रसकी होती है। दोनोंके इतिवृत्त कवि-कल्पित होते हैं। अनुमानसे ऐसा जान पड़ता है कि आरम्भमें प्रहसन और वीथी प्रस्तावनाके अङ्गमात्र थे, जिसमें हँसी या विनोदकी बातें कहकर अथवा विशेष प्रयोगसे युक्त कोई छोटासा कथानक लेकर तथा शृङ्गार-रसयुक्त और

विचित्र उक्ति-प्रत्युक्तिसे पूर्ण कोई कल्पित पात्र लेकर दर्शकोंका चित्त प्रसन्न किया जाता था, जैसे योरपमे 'कर्टेन रेजर्स' चलते थे। पीछेसे प्रहसन और वीथीने स्वतन्त्र रूप धारण कर लिया होगा और वे रूपकके भेद विशेष माने जाने लगे होंगे। यह भी हो सकता है कि विश्वनाथका 'नराश्रय' वनञ्जयके 'नटाश्रयः' का नहीं वरन् भरतके 'स्त्रीवर्जिता' का स्थानापन्न हो। भारती वृत्तिमें स्त्रियोंका पात्रत्व इसलिये वर्जित है कि एक तो भारती वृत्ति संस्कृत-प्रधान होती है और भारतीय नाट्य-शास्त्रके अनुसार स्त्रियाँ संस्कृतमें बोलतीं नहीं।

वनञ्जयने पहली तीन वृत्तियोंको ही सच्ची या क्रिया-वृत्ति माना है, भारती-वृत्तिको नहीं क्योंकि नाटकीय व्यापारसे भारती-वृत्तिका कोई सम्बन्ध नहीं, वह केवल वाचिक वृत्ति-मात्र है। इसके अतिरिक्त उव्वट और उनके अनुयायियोंने एक पाँचवीं 'अर्थवृत्ति' भी मानी है परन्तु अन्य नाट्याचार्योंने उसे मान्य नहीं समझा है। वृत्तिका अत्यन्त सीधा-सादा अर्थ है 'होना' अर्थात् जिस रूपमें नाटक उपस्थित हो, वही उसकी वृत्ति है, ढग है, रूप है। इसे यो कह सकते हैं कि कथा-वस्तुमें जिस प्रकारके कार्य अधिक प्रदर्शित किए जायँ वही उसकी वृत्ति कहलाती है।

हमारे मतसे भारती-वृत्तिमें 'नटाश्रयः' ही ठीक पाठ है। उसका अर्थ यह है कि जैसा नट हो उसके अनुसार 'वाग्व्यापार अर्थात् संवाद जिसमें हो' वह भारती वृत्ति कहलाती है। नाट्यशास्त्रके अनुसार भारती वृत्ति 'स्त्रीवर्जिता संस्कृत-वाक्ययुक्ता' हो अर्थात् उसमें स्त्रियोंके संवादको छोड़कर शेषका व्यापार संस्कृतप्राय हो। इसमें स्त्री-वर्जिताका अर्थ स्त्रियोंसे हीन नाटक नहीं है। नटाश्रय वाग्व्यापारको भी संस्कृतप्राय इसलिये कहा कि निम्न कोटिके पात्र और विदूषक तो प्राकृतमें ही बोलेंगे। इसलिये भरतका शुद्ध मत यही है कि 'भारती वृत्तिमें जितने संवाद हो वे नटोंकी प्रकृतिके अनुकूल हो अर्थात् जैसी उनकी योग्यता, उनका पद हो उसीके अनुकूल उनका संवाद हो और

यह सवाद जहाँतक सम्भव हो, संस्कृतमे ही हो, या इसमे अधिकांश ऐसे पात्र रखे जायँ जिनके मुखसे संस्कृत कहलाई जा सके, क्योंकि संस्कृत तो सब समझ सकते थे, प्राकृतको केवल प्रादेशिक लोग ही समझ पाते थे। संस्कृतमे बोलनेका बन्धन स्त्रियोंके लिये नहीं रहेगा, वे प्राकृतमे ही बोल सकेंगी।'

इन वृत्तियोंके अनुसार चार प्रकारके नाटक हुए—

१. सङ्गीत-प्रधान नाटक (कैशिकी वृत्ति)
२. भाव-प्रधान नाटक (सात्त्वती वृत्ति)
३. सघर्ष प्रधान नाटक (आरभटी वृत्ति)
४. सवाद प्रधान नाटक (भारती वृत्ति)

रूपक

धनञ्जयने अपने दशरूपकमे कथा-वस्तु, नायक तथा रसके भेद के अनुसार रूपको तथा उपरूपकोका भेद माना, अर्थात् जो अनेक प्रकारके रूपक और उपरूपक गिनाए गए हैं, उनमे या तो नायक भिन्न हैं या कथा-वस्तुकी शैली या वृत्ति भिन्न है या रसकी भिन्नता है। इन आधारोंपर हमारे यहाँ रूपकके दस और उपरूपकके अठारह भेद किए गए हैं—

रूपकके निम्नलिखित दस भेद बताए गए हैं—

१. नाटकमे नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी सब लक्षण और सब रसोंका समावेश हो सकता है, यद्यपि शृङ्गार अथवा वीरकी प्रधानता होती है, इसीलिये नाट्याचार्योंने उसे नाट्य-प्रकृति कहा है।

नाटककी कथा ख्यात या इतिहास-प्रसिद्ध हो। उसका नायक उदात्त गुणोंसे युक्त, धीर, गम्भीर, उदार, प्रतापी, कीर्तिका अभिलाषी, महा उत्साहवाला, वेदोंका रक्षक (त्रयीव्रता), राजा अथवा राजर्षि या कोई दिव्य या दिव्यादिव्य पुरुष हो। उसके प्रधान कार्यमे चार या पाँच सहायक हो। नाटकमे पाँचसे दसतक अङ्क हो (पाँचसे अधिक अङ्क-

वाले नाटकको महानाटक कहते हैं)। उसकी रचना गौकी पूँछके अग्रभागके समान हो अर्थात् अङ्क उत्तरोत्तर छोटे हो या जैसे गौकी पूँछके कुछ बाल छोटे और कुछ बड़े होते हैं, उसी प्रकार कुछ कार्य मुखसन्धिमें और कुछ आगे चलकर समाप्त हो। पाँचो सन्धियों और अर्थ-प्रकृतियोंका प्रयोग हो और निर्वहण-सन्धि अत्यन्त अद्भुत हो।

२. प्रकरणका कथानक लौकिक और कवि-कल्पित, नायक धीर-शान्त (मन्त्री, ब्राह्मण या वैश्य) हो, जो धर्म और कामकी प्राप्तिके लिये तत्पर रहे तथा बाधाओंका सामना करके अभीष्टकी प्राप्ति करे। इसकी नायिका कुलकन्या या वेश्या हो या दोनों हो। प्रकरणके तीन भेद हैं—१. कुलकन्या नायिकावाला शुद्ध, २. वेश्यावाला विकृत, और ३. दोनोंवाला सकीर्ण होता है। सकीर्ण प्रकरणमें धूर्त, जुआरी, विट, चेटादि पात्र भरे रहते हैं। अन्य बातोंमें प्रकरण भी नाटकके ही समान होता है।

३. भाणमें कल्पित कथानक, एक अङ्क और एक बुद्धिमान् विट ही पात्र होता है, जो अपने तथा दूसरोंके धूर्तापूर्ण कृत्योंको किसी कल्पित व्यक्तिके साथ वार्तालापके रूपमें आकाशकी ओर देखकर सुननेका नाट्य करके कल्पित पुरुषकी उक्तियोंको स्वयं दुहराता और उत्तर देता हुआ (आकाश-भाषितके द्वारा) बातचीत करता है। वह शौर्य और सौन्दर्यके वर्णनसे वीर एवं शृङ्गार रसका आविर्भाव करता है। भाणमें प्रायः भारती वृत्तिका किन्तु कहीं-कहीं कैशिकीका भी प्रयोग होता है। इसमें मुख और निर्वहण दो सन्धियोंका तथा लास्यके दस अङ्गोंका भी व्यवहार हो सकता है।

४. प्रहसन भी भाणके समान होता है। किन्तु इसमें आधिक्य हास्य रसका होता है। वीथीके तेरह अङ्गोंमेंसे सभी इसमें आ सकते हैं। आरम्भटी वृत्ति, विष्कम्भक और प्रवेशकका इसमें प्रयोग नहीं होता। यह तीन प्रकारका होता है—१. शुद्ध, २. विकृत और ३. सङ्कर। शुद्ध प्रहसनमें माखण्डी, सन्यासी, तपस्वी अथवा पुरोहित नायककी योजना

होती है। इसमें चेट, चेटी, चिट आदि नीच पात्र भी आते हैं। इसका बहुत कुछ प्रभाव वेश-भूषा और बोलनेके ढंगसे ही डाला जाता है। हास्यपूर्ण उक्तियोंका इसमें बाहुल्य होता है। विकृत प्रहसनमें नपुंसक, कञ्चुकी और तपस्वी लोग कामुकोके वेशमें तथा उन्हींकी-सी बातें करते दिखाए जाते हैं। सकीर्ण प्रहसनमें हँसी-विनोदकी विशेषता, धूत्ते नायक, प्रपञ्च, छल, स्पर्धा-युक्त बातें, अव्यक्त अर्थवाले परिहास-सचन, बे-सिरपैरकी बातें, हँसी-उड़ाना तथा गुणको अवगुण और अवगुणको गुण बनाकर कहनेका व्यवहार अधिकतासे किया जाता है।

५. डिमकी कथा पुराण या इतिहास-प्रसिद्ध होती है। इसमें माया, इन्द्रजाल, सम्राट, क्रोध, उन्मत्त लोगोकी चेष्टा तथा सूर्य-चन्द्र ग्रहण आदि बातोंका वर्णन, देवता, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस, भूत, प्रेत, पिशाच, महोरग आदि सोलह उद्धत नायक, कैशिकीको छोड़कर शेष तीनों वृत्तियों और हास्य तथा शृङ्गारको छोड़कर शेष सब रसोका परिपाक होता है। इसमें चार अङ्क और चार ही सन्धियाँ होती हैं, विमर्श सन्धि नहीं होती।

६. व्यायोगकी कथा-वस्तु पुराण या इतिहास प्रसिद्ध और उसका नायक धीरोद्धत, राजर्षि अथवा दिव्य पुरुष होता है। उसमें बहुतसे नर पात्र होते हैं, स्त्री एक भी नहीं होती। इसमें युद्ध तो होता है, पर स्त्रीके कारण नहीं। इसमें एक ही दिनके वृत्तान्तवाला एक ही अङ्क होता है जिसमें कैशिकी वृत्ति तथा हास्य और शृङ्गारकी योजना नहीं होती। शेष सब बातोंमें व्यायोग भी डिमके ही समान होता है।

७. समवकारका कथानक इतिहास-प्रसिद्ध परन्तु देवता तथा असुरोंसे सम्बद्ध होता है, जिसमें बारह देवासुर नायक और प्रत्येक नायकका पृथक्-पृथक् फल होता है। इसमें वीर-रस प्रधान होता है, जिसकी पुष्टि अन्य सब रस करते हैं। इसमें कैशिकीका तो थोड़ा ही किन्तु अन्य वृत्तियोंका प्रयोग अधिक होता है। इसके तीन अङ्कोंमें पहले छह घड़ीका

वृत्तान्त तथा दो सन्धियों, दूसरे तथा तीसरे अङ्कमें क्रमशः दो और एक घड़ीका वृत्तान्त और एक-एक सन्धि होती है। विमर्श सन्धिको छोड़कर शेष चारो होती है।

८. वीथीमें एक ही अङ्क, उत्तम या मध्यम पुरुष नायक और पात्र एक ही दो होते हैं। भाणके समान कैशिकी वृत्ति तथा शृङ्गार रससे युक्त आकाश-भाषितके द्वारा उक्ति-प्रत्युक्ति होती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धियाँ, पाँचो अर्थ-प्रकृतियाँ और वीथ्यङ्गोका समावेश होता है।

९. अङ्क या उत्सृष्टिकाङ्कमें एक ही अङ्क, साधारण पुरुष नायक, कविकी कल्पनासे विस्तृत प्रख्यात इतिवृत्त और स्त्रियोका विलाप, जय तथा पराजयका वर्णन तथा मौखिक द्वन्द्व होता है। इसमें वैराग्योन्मेषिणी भाषा और भाणके समान मुख तथा निर्वहण सन्धि और कहीं भारतीय तथा कहीं कैशिकी वृत्ति एवं लास्यके दसो अङ्गोका प्रयोग होता है।

१०. ईहामृगका नायक हरिणी-सदृश अलभ्य नायिकाकी इच्छा करता है। इसमें कथानक मिश्रित (अशतः प्रसिद्ध, अशतः कवि-कल्पित), चार अङ्क, मुख, प्रतिमुख तथा निर्वहण तीन सन्धियों तथा नायक और प्रति-नायक प्रसिद्ध धीरोद्धत, मनुष्य या देवता होते हैं। इसमें प्रतिनायक छिपकर पापाचरण करता हुआ किसी दिव्य नारीको चाहता है, जो उसे नहीं चाहती और जिससे वह खुलकर अपना प्रेम नहीं जता सकता। नायक उसे हरण करनेकी सोचता है। युद्धकी पूरी सम्भावना होती है पर वह किसी बहानेसे टल जाता है।

अट्टारह उपरूपक

उपरूपकके अट्टारह भेद होते हैं—

१. नाटिका : यह नाटक और प्रकरणका मिश्रण मात्र है। नाटिकाकी कथा ऋचि-कल्पित होती है, जिसमें चार अङ्क, अधिकांश पात्र स्त्रियाँ, नायक धीर-जलित राजा और नायिका कोई रमिकाससे सम्बन्ध रखने-

चाली या राजवंशकी कोई गायन प्रवीणा अनुरागवती कन्या होती है। इसमें प्रधान रस शृङ्गार होता है और कैशिकी वृत्तिके भिन्न रूपोंका क्रमशः चारो अङ्कोमे पालन किया जाता है। विमर्श-सन्धि बहुत कम या नहीं होती, शेष चारो सन्धियाँ होती हैं।

२. त्रोटकमे पाँच, सात, आठ या नौ अङ्क, देवता या मनुष्य पात्र, प्रधान रस शृङ्गार तथा प्रत्येक अङ्कमे विदूषकका व्यापार रहता है। शेष नाटकके समान होता है।

३. गोष्ठीमे नौ या दस मनुष्यो तथा पाँच या छह स्त्रियोंके व्यापार-चाला एक अङ्क होता है, काम-शृङ्गारकी प्रधानता और कैशिकी वृत्तिका प्रयोग होता है पर उदात्त वचनोकी योजना नहीं होती। गर्भ और विमर्श-सन्धियाँ नहीं होती।

४. सट्टककी रचना प्राकृतमे होती है। इसमे प्रवेशक और विष्कम्भक नहीं होते, अद्भुत रसकी प्रचुरता रहती है, इसका अङ्क जवनिका कहलाता है तथा अन्य बातें नाटिकाके सदृश होती हैं।

५. नाट्यरासकमे एक ही अङ्क, उदात्त नायक, पीठमर्द उपनायक, चासकसज्जा नायिका और प्रधान रस हास्य किन्तु शृङ्गारका भी समावेश रहता है। इसमे मुख और निर्बहण-सन्धियाँ तथा लास्यके दसो अङ्गोकी योजना होती है। कोई कोई इसमे प्रतिमुख-सन्धिको छोड़कर शेष चारो सन्धियोका होना मानते हैं परन्तु यह दो सन्धियोका भी मिलता है।

६. प्रस्थानकमे दो अङ्क और दस नायक, हीन पुरुष उपनायक, नायिका दासी तथा कैशिकी और भारती वृत्तिका प्रयोग होता है। सुरापानके संयोगसे उद्दिष्ट अर्थकी सिद्धि होती है।

७. उल्लास्यमे एक अङ्क, दिव्य कथा, धीरोदात्त नायक, चार नायिकाएँ तथा शृङ्गार, हास्य और करुण रस होते हैं।

८. काव्यमे केवल एक अङ्क, व्यापक हास्य रस, गीतोका बाहुल्य,

नायक और नायिका दोनों उदात्त, तथा मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियाँ होती हैं ।

९. रासकमे एक ही अङ्क, पाँच पात्र तथा मुख और निर्वहण-सन्धियाँ होती हैं । इसमें कैशिकी और भारती वृत्ति तथा भिन्न प्रकारकी प्राकृतोका विशेष प्रयोग होता है । इसमें सूत्रधार नहीं होता । नायिका प्रसिद्ध और नायक मूर्ख होता है तथा उदात्त भाव उत्तरोत्तर प्रदर्शित किए जाते हैं ।

१०. प्रेङ्खणमे एक अङ्क और हीन पुरुष नायक होता है । इसमें सूत्रधार, विष्कम्भक, प्रवेशक, गर्भ और विमर्श-सन्धिका अभाव होता है । नान्दी और प्ररोचना नेपथ्यसे पढी जाती हैं । सब वृत्तियाँ होती हैं ।

११. सत्तापकमे तीन या चार अङ्क, पाखण्डी नायक, भारती तथा कैशिकी वृत्तियाँ और नगरका घेरा, सग्राम या सङ्ग्राम तथा भगदड़का वर्णन रहता है ।

१२. श्रीगादितमे एक अङ्क, प्रसिद्ध कथा, धीरोदात्त नायक तथा भारती वृत्तिका आधिक्य होता है । गर्भ और विमर्श सन्धि नहीं होती ।

१३. शिल्पकमे चार अङ्क, चारो वृत्तियाँ, शान्त और हास्यका छोड़कर सब रस, नायक ब्राह्मण तथा उपनायक कोई हीन पुरुष होता है । इसमें शव, श्मशान आदिका वर्णन अधिक रहता है ।

१४. विलासिकामे एक अङ्क, दस लास्याङ्कोका विनिवेश, विदूषक, विट, पीठमर्द आदिका व्यापार और हीन-गुणवाला नायक होता है । गर्भ और विमर्श सन्धियाँ इसमें नहीं होती ।

१५. दुर्मल्लिकामे चार अङ्क होते हैं । पहले अङ्कमे छह घड़ीका व्यापार तथा विटकी क्रीड़ा, दूसरेमे दस घडीतक विदूषकका विलास, तीसरेमे दो घडीतक पीठमर्दका विलास और चौथेमे दस घडीकी नागरिक पुरुषोकी क्रीड़ा रहती है । इसमें कैशिकी और भारती वृत्तियाँ होती हैं, गर्भ सन्धि नहीं होती । पुरुष सब चतुर होते हैं, पर नायक छोटी जातिका होता है ।

१६. प्रकरणिकामे नायक व्यापारी और नायिका उसकी सजातीया होती है। शेष बातें प्रकरणके समान होती हैं।

१७ हल्लीशमे एक अङ्क, सात-आठ या दस स्त्रियों और उदात्त वचन बोलनेवाला एक पुरुष रहता है। इसमे कैशिकी वृत्ति तथा मुख और निर्वहण-सन्धियों होती हैं एवं गान, ताल, लयका अधिकतासे प्रयोग होता है।

१८. भाणिकामे एक अङ्क, मन्दमति नायक तथा नायिका उदात्त और प्रगल्भा होती है। इसमे मुख-निर्वहण सन्धियों एवं भारती और कैशिकी वृत्तियाँ होती हैं। यह भाणकी जोड़का उपरूपक है।

योरपमे 'नाटक या रूपक साहित्य-कलाके उस रूपको कहते हैं जिसके आधारपर व्यक्तिगत रूप धारण करके मनुष्योंके व्यापारों और चरित्रोंका जनता या दर्शकोंके सम्मुख सीधा अभिनय किया जाता हो।'

एकाङ्की नाटक

यूरोपीय साहित्यमे बोलपटके आविष्कारकी प्रतिक्रियाके रूपमे 'एकाङ्की नाटकोकी सृष्टि हुई। जिन्होंने संस्कृत नाट्य-साहित्यका अध्ययन नहीं किया है, उनका यही विश्वास है कि एकाङ्की नाटक वैज्ञानिक आविष्कारोंके समान ही बीसवीं शताब्दीकी देन है। किन्तु एकाङ्की नाटकोका आरम्भ ईसासे बहुत पहले भासने कर दिया था और 'मध्यम व्यायोग' उसके उदाहरणके रूपमें प्रस्तुत किया जा सकता है। योरपमे भी छोटे, सम्बद्ध तथा कलात्मक नाटक कोई नये नहीं हैं। प्राचीन यूनान और इतालियामे छोटे प्रहसन स्वतन्त्र रूपसे विकसित हुए थे और यह प्रमाणित है कि छोटे-छोटे प्रहसन पन्द्रहवीं शताब्दीसे सत्रहवीं शताब्दीतक 'कौमीदिया दे लार्ते' के नामसे इतालियामे तथा दूसरे यूरोपीय देशोंमे प्रचलित थे।

सबसे पहले अँगरेजी नाटक यूनानी नाटकोंके समान धार्मिक पूजासे विकसित हुए थे और मध्ययुगमे प्रचलित थे। रहस्यात्मक

नाटक (मिस्टरीज़), अलौकिक नाटक (मिरेकिल प्लेज़) और गर्भाङ्क नाटक (इन्टरल्यूड्स) सभी एकाकी नाटक ही थे ।

जब रूढ़िवादियोने सन् १६४२ मे अपनी रङ्गशालाएँ कीलित कर दीं, उस समय भ्रमणशील अभिनेता प्रायः स्थान-स्थानपर 'ड्रौल्स' नामके छोटे-छोटे प्रहसन किया करते थे । अट्टारहवीं तथा उन्नीसवीं शताब्दीमे भी 'पर्दे उठाऊ' (कर्टेन रेजर्स) या पुछल्ले नाटक (आफ्टर पीसेज) कहलानेवाले बहुतसे एकाकी नाटक व्यावसायिक रङ्गशालाओ के लिये भी लिखे गए अथवा अव्यावसायिकोके लिये चित्ररेखाके रूपमे रचे गए थे जो अब भी हमारे ऊपर कभी-कभी लादे जाते हैं । वे मुख्यतः भँडैनी (बर्लेस्क) या प्रहसन होते थे और सामूहिक रूपसे एकाकी रूपके विगलित प्रतिनिधि प्रतीत होते आए हैं ।

यद्यपि ऐसे बहुतसे उदाहरण दिए जा सकते हैं किन्तु फिर भी इसका कोई प्रमाण नहीं मिला है कि इनका विकास या विस्तार नियमित तथा सक्रम रहा है क्योंकि अभीतक इस विषयपर पूरी खोज नहीं हो पाई है । हाँ, इतना तो निश्चय है कि बीसवीं शताब्दीमे एकाकी नाटकोकी रचना इङ्गलैण्ड, फ्रान्स, रूस तथा इतालियामे पुनः हुई, नाटकीय रूपकी दृष्टिसे उसका आदर हुआ और यह भी समझा जाने लगा कि वह त्रासद, प्रहसन, उपदेशात्मक नाटक अथवा किसी भी विशिष्ट नाटकीय प्रभावके लिये उपयुक्त है । चेकोस्लोवाकिया और अमरीकाकी छोटी रङ्गशालाओ (लिटिल थिएटर्स) मे उनका बडा आदर हुआ और इङ्गलैण्डकी अव्यावसायिक नाटक-मण्डलियोमे भी उनका प्रचार बढ़ रहा है ।

टाल्बोटका सिद्धान्त

एकाङ्की नाटककी रचनाके सम्बन्धमे टाल्बोटने दो सिद्धान्त निर्धारित किए हैं—१. एकाङ्की नाटकमे यदि चरित्र-चित्रण सुन्दर हो तो नाटक कभी असफल नहीं हो सकता । २. यदि एकाङ्की नाटकमे विनोद न हो तो उसे नाटक नहीं समझना चाहिए । टाल्बोटने प्रचार-नाटक तथा

भावपूर्ण नाटकोको इसलिये त्याज्य कहा है कि वे सब अत्यन्त सत्यता दिखाने तथा किसी विशेष सिद्धान्त या मतके प्रचारके लिये लिखे जाते हैं।

टाल्बोटका सिद्धान्त है कि 'उन नाटकोको भी नाटकोमे सम्मिलित कर लेना चाहिए जो रूढिमे ढले नहीं होते अर्थात् जिनके व्यापार रङ्गमञ्चके उपयुक्त नहीं होते और जिनके चरित्र भी रूढिगत नाटकोके चरित्रोके समान नहीं होते।' ये सिद्धान्त डिङ्कवाटरके सावयव नाटको (और्गेनिक ड्रामा) के विरोधी हैं और ये सावयव नाटक 'कृत्रिम नाटको'के विरोधी हैं। टाल्बोटका दूसरा सिद्धान्त है कि 'उन तथा-कथित तीव्र नाटको अथवा विनोदरहित गम्भीर नाटको और प्रचार-नाटकोका बहिष्कार करना चाहिए जो अत्यन्त अस्वाभाविक रूपसे प्रभावशाली बनाए जाते हैं।' उसका कहना है कि 'त्रासदमे भी कुछ हँसी-विनोद होना ही चाहिए, कुछ तो मानसिक भावो तथा भावावेशो को शान्ति देनेके लिये और कुछ तुलना-द्वारा उसपर बल देनेके लिये। जो नाटककार विनोदसे ऊपर उठा रहता है वह ऐसा लगता है मानो उसमे अनुपातकी बुद्धि ही नहीं है क्योंकि विनोद एक प्रकारका दार्शनिक उन्माद है, जो केवल नाटकोमे ही नहीं वरन् इस रूखी दुनियाके लिये भी आवश्यक है।'।

योरपमे एकाङ्की नाटक इतने अधिक लिखे गए कि उनके कई वर्ग बन गए। नीचे हम उन वर्गोका तथा प्रत्येक वर्गके सर्वश्रेष्ठ नाटककार तथा रचनाका भी परिचय दे रहे हैं—

१. सभ्य प्रहसन (पोलाइट फार्सेज)—आर्नोल्ड बेनेका 'दि स्टेप मदर'। २. देवताओ और मनुष्योके नाटक (प्लेज औफ गौडस् ऐण्ड मेन)—लार्ड डनसेनीका 'ए नाइट ऐट एन इन'। ३. खुले मैदानके नाटक (ओपेन एअर प्लेज)—हैरोल्ड ब्रिगहाउसका 'हाउ दि वेटर इज मेड'। ४. परिधान नाटक (कौस्ट्यूम प्लेज)—औलाइव कौन्वेका 'मिमी'। ५. गद्य-पद्य-मय नाटक (प्ले इन प्रोज ऐण्ड वर्स)—डब्लू०

बी० यीट्सका 'दि पौट औफ ब्रौथ' । ६. गोचर भूमि तथा हरे मैदानोके लिये नाटक (प्ले फौर दि मीडो ऐण्ड प्ले फौर दि लौन)—हैरोल्ड त्रिग-हाउसका 'दि प्रिंस हू वाज ए पाइपर' । ७. दूर और पासके नाटक (प्लेज औफ फार ऐण्ड नियर)—लौर्ड डलसेनीका 'दि प्लाइट औफ दि क्वीन' । ८. प्रत्युत्पन्नमतित्वपूर्ण नाटक (विटी प्लेज)—जी० जी० टाल्बोटका 'दि स्पार्टन गर्ल' ।

इनके अतिरिक्त कुछ नागरिक जीवन-सम्बन्धी, विशेषतः लन्दनके आचारसे सम्बद्ध एकाकी नाटक भी लिखे गए हैं । इन नाटकोका प्रारम्भ किया था हैरोल्ड चैपिनने, जिसका 'मे फेयर' नाटक बड़ा प्रसिद्ध है । स्वर्गीय विलियम आर्चरका 'दि डम्ब ऐण्ड दि ब्लाइण्ड' तो एकाकी नाटकोमे सर्वश्रेष्ठ है, जिसका कारण उसकी सरलता और स्पष्टता है ।

इन सभी प्रकारके एकाकी नाटकोकी रचनाएँ साधारण दृश्य-मात्रसे लगाकर नाटकके सभी तत्त्वोसे पूर्ण नाटकतकमे हुई है और विभिन्न नाटककारोने अपने नाटकोको यथासम्भव प्रभावशाली बनानेका प्रयत्न किया है । इस प्रभावको उत्पन्न करनेके लिये उन्होने प्रायः लोक-भाषाका आश्रय लिया है और दृश्यविधान गुम्फित बना दिया है, अर्थात् उसमे घटनाओं, पात्रो अथवा स्थितियोंका परिवर्तन दिखलाकर उन्हें सरस, बोधगम्य, कुतूहल-पूर्ण बनाया है । इनकी रचनामे भी दो रूप हैं—एक तो वे, जो केवल एक दृश्यमे ही समाप्त हो जाते हैं, दूसरे वे, जो एक अकमे तो समाप्त होते हैं किन्तु उनमे दृश्य कई होते हैं । किन्तु वास्तविक एकाकी वही है जिसमे एक ही कार्य एक ही स्थिति (दृश्य) मे एक ही भाव उत्पन्न करे ।

सुखान्त नाटक (कौमेडी)

प्रारम्भमे तो 'कौमेडी' शब्दका अर्थ 'प्रहसन' था किन्तु आगे चलकर योरपमे 'कौमेदी' (कौमेडी) शब्द दो अर्थोमे प्रयुक्त हुआ—
१. प्रहसन, जिसमे मूर्खता, व्यग्य और धूर्तताके कृत्यो-द्वारा विनोद,

उत्पन्न किया जाता है और २. सुखान्त नाटक, जिसमें किसी नाटकका अन्त सुखमय हो। सुखान्त नाटकमें जितने कार्य होते हैं वे सब गम्भीर भी हो सकते हैं और अगम्भीर भी, किन्तु उनमें जो व्यापार हो वह मूर्खता, व्यग्य और धूर्तताके द्वारा विनोद करनेवाला न होकर पात्रोंकी मस्त, विनोदशील और प्रसन्न प्रकृतिके कारण ही हो। ये नाटक भी या तो गद्य-सवादात्मक होते थे या सङ्गीतात्मक या मूकाभिनयात्मक। इसी प्रकार फ्रांसमें कौमेदी शब्द 'प्रहसन'के लिये न प्रयुक्त होकर व्यापक अर्थमें अत्रासदीय रचनाओंके लिये प्रयुक्त होने लगा, जैसे दिदरोके 'कुलपिता' (दि फादर औफ फैमिली) के लिये। कुछ ऐसे भी थे जिनकी शैली और विषय-योजना निम्न कोटिकी थी किन्तु अन्त सुखमय होता था। उसे भी कौमेदी कहने लगे, जैसे दौतेकी 'डिवाइन कौमेदी' या बालजककी 'ला कौमेदी ह्यूमेन'।

इनमेंसे त्रासदके सम्बन्धमें कहा जा चुका है, शेष अनेक प्रकारके नाटकोंका परिचय नीचे दिया जाता है।

समस्या नाटक (प्रौब्लम प्ले)

समस्या-नाटकका रूप गम्भीर होता है किन्तु त्रासद नहीं होता। इसमें जीवनकी हँसी और आँसू मिले-जुले चलते हैं अथवा किसी सामयिक मुख्य समस्याका सङ्घर्ष दिखाया जाता है। इन समस्याओंमें व्यक्ति और समाजका अथवा समाजके ऐसे दो वर्गोंका सङ्घर्ष दिखाया जाता है, जिनका आचार-विचार अधिक समयसे रुढ़ हुआ चला आ रहा हो। ऐसे मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक नाटक भी इसी समस्या-नाटकके अन्तर्गत आते हैं, जिनमें मनुष्यका कर्तव्य और प्रेम अथवा आत्मसम्मान और सत्यमें मानसिक सङ्घर्ष दिखाया जाता है। इसमें नाटककार या तो स्वयं मनोवैज्ञानिक और मानवीय दृष्टिसे समाधान कर देता है या इस प्रकार परिस्थितियों उपस्थित करता है कि दर्शक स्वयं उस समस्याका समाधान कर लें। ये सब नाटक बुद्धिवादी, यथार्थवादी और प्रकृतिवादी होते हैं। इसी प्रकारके नाटक

आचार-नाटक (कौमेदी द म्यो या कौमेडी औफ मैनेर्स) हैं जिनमे फ्रान्सके सामाजिक आचारका प्रदर्शन हुआ जो विशेषतः समस्या-नाटकोके रूपमे व्यक्त हुए। इन्हींसे आगे चलकर यथार्थपूर्ण ऐसे समस्या-नाटक (थीसिस प्ले) बने जिनमे नाटककार स्वतः समस्याका समाधान कर देता है जैसे इव्सन या बर्नर्ड शौके नाटक।

प्रहसन

योरप, चीन, जापान तथा अन्य देशोमे जो प्रहसन चले वे सब तीन श्रेणियोमे बाँटे जा सकते हे—१. विनोदात्मक, २. व्यंग्यात्मक और ३. भँडैती या फूहड़ नाटक। इन प्रहसनोका मुख्य उद्देश्य दर्शकोको हँसाना है। यह हँसानेका काम तीन ढङ्गसे होता है—१. मूर्खताके कार्य और मुद्राएँ प्रदर्शित करके, २. दूसरेको मूर्ख बनाकर और ३. किसी प्रमत्तका मद दूर करके। इन प्रहसनोमे 'सातिर' नामके दोरियन प्रहसन यूनानी पुराणके किसी चरित्र या घटनाकी खिल्ली उडानेके लिये लिखे हुए गीतोमे मिलते हैं। इन गीतोके समवेत गायक पशुओकी खल ओढ़कर और घोड़े या बकरेकी मूँछ लगाकर चलते थे। ये 'सातिर' नाटक प्रहसनात्मक विश्राम (कौमिक रिलीफ) देनेके लिये त्रासदोके पश्चात् खेले जाते थे।

श्रव्य नाटक (रेडियो प्ले या फीचर)

आजकल रेडियोपर अनेक नाटक सुनवाए जाते हैं जो पूर्णतः श्रव्य होते हैं। इन नाटकोमे कम पात्र, कम घटनाचक्र और थोड़े स्वाभाविक सवाद रखने पडते हैं इसलिये उनकी अवधि भी आध घण्टेकी होती है। इन नाटकोमे कथा-प्रसङ्गकी घोषणा (नेरेशन) होती है जिसके द्वारा बीचकी कथा सुना दी जाती है। यद्यपि नाटक तो दृश्य और श्रव्य दोनों होना चाहिए किन्तु रेडियोपर जो नाटक प्रस्तुत किए जाते हैं वे दृश्य-रेडियो (टेलिविजन) के प्रचलित होनेतक तो श्रव्य नाटक ही प्रस्तुत कर रहे हैं। ऐसे श्रव्य नाटकोके चार अङ्ग होते हैं—सूचना, २. सवाद, ३. ध्वनि-युक्त व्यापार-योजना और ४. सङ्गीत (गीत, वाद्यतथा नृत्य)।

इसकी रचना करते समय सवादके अतिरिक्त शेष सब कार्य एक सूचकके द्वारा बीच-बीचमें सूचित कराया जाता है जिसकी भाषा इतनी काव्यमय और प्रभावशाली किन्तु सरल होती है कि सूचक उसे पढ़ते समय वाचिक स्वरके उतार-चढ़ावके द्वारा उसके भाव व्यक्त करता चलता है। इसमें रङ्गनिर्देश तथा सवाद-कार्य ठीक वैसा ही होता है जैसे अन्य साधारण नाटकोमें, किन्तु सवाद ऐसे होते हैं जिनमें अधिकसे अधिक वाचिक अभिनयका अवसर हो। इसका जा अङ्ग विशेष ध्यान देनेका है, वह है ध्वनि युक्त व्यापार-योजना। साधारण दृश्य-नाटकमें तो अभिनेताओंकी सारी क्रिया प्रत्यक्ष होती है इसलिये कोई असुविधा नहीं होती किन्तु 'वह उठकर जाता है, चलता है, सोचता है' आदि क्रियाएँ श्रव्य-नाटकमें तो देखी नहीं जा सकती और प्रत्येक ऐसी क्रिया सूचित भी नहीं की जा सकती क्योंकि उससे भावधारा टूटनेकी आशङ्का पग-पगपर बनी रहती है। इसलिये इसमें ध्वनियुक्त व्यापारोंकी योजना करनी पड़ती है जिससे श्रोता उस व्यापारको कानसे समझ सके, जैसे प्याले धोना, थाली गिराना, मोटरका भोपा, चिड़ियों या अन्य जीवोंकी बोली, किवाड़की भडभडाहट, घड़ीकी टिकटिक, घण्टा-ध्वनि, घोड़ेकी टाप, तलवारोंकी खनखन, पिस्तौलकी धाँय आदि। इसमें सङ्गीत वैसा ही होता है जैसा अन्य नाटकोमें किन्तु इसमें यह संकेत कर दिया जाता है कि कहाँ, किस राग, किस ताल और किस लयमें वाद्यके साथ नृत्त या गीत हो या केवल वाद्य अथवा केवल नृत्त हो।

पाठ्य नाटक (क्लोज़ेट ड्रामा)

प्रायः 'पाठ्य नाटक' शब्द केवल पढ़े जानेवाले नाटकोंके लिये अर्थात् उच्च नाटकीय काव्योंके लिये निन्दाके रूपमें प्रयुक्त होता है जो खेले न जा सकें। इनके अतिरिक्त बहुतसे पाठ्य नाटक रङ्गमञ्चपर खेले जानेके लिये लिखे भी गए थे किन्तु सफलता न मिलनेपर वे पाठ्य नाटक बन गए। कुछ नाटक केवल पढ़े जानेके उद्देश्यसे लिखे गए किन्तु वे रङ्गमञ्चपर अत्यन्त सफलताके साथ खेले भी गए ह। यह भी सम्भव

है कि जो नाटक किसी एक देशमें, किसी एक युगमें लिखे और खेले जा चुके हो, वे किसी दूसरे देश या युगमें सफलता पूर्वक न खेले जा सकें। अतः स्वभावतः प्रश्न उठता है कि क्या यूनानी त्रासद और संस्कृत नाटक पाठ्य नाटक ही हैं, क्योंकि उनमेंसे अधिकांश खेले नहीं जाते? क्या उनका प्रयोग, परिस्थितियों या प्रभाव-शक्तियों बदल गई है? कुछ लोग केवल पढ़नेके लिये ही नाटक लिखते हैं यद्यपि यह उनकी अनधिकार चेष्टा ही है। कुछ लोगोंने खेले जाने योग्य नाटकोंमें रङ्ग-निर्देश, अन्तराल-व्याख्या तथा दृश्य-व्याख्या देकर नाटकों को पठनीय बना दिया है और अभिनेताओंको अपनी भूमिका समझनेमें सहायता भी दी है जैसे अभिनवभरतके 'अनार-कली' में। कभी-कभी सफल नाटककार भी ऐसा नाटक लिख देता है जिसे वह समझता है कि यह रङ्गमञ्चपर नहीं खेला जा सकता, क्योंकि वह रङ्गशाला, अभिनेता और दर्शककी आवश्यकताओंमें अपनेको बाँधना नहीं चाहता। फिर भी उसे काट-छोटकर एक सुन्दर नाटक बनाया ही जा सकता है, जैसे इब्सनका 'पीयरिंगट' या गेटेका 'फाउस्ट'।

रेचन (कथार्सिस)

अरस्तूने अपने काव्यशास्त्रमें त्रासदीय रेचन या ट्रेजिक कथार्सिसके सम्बन्धमें संक्षेपमें चलता-सता विवरण दिया है। इसपर सोलहवीं शताब्दीके, व्याख्याताओंने अत्यन्त महत्त्वपूर्ण समीक्षात्मक प्रश्न उठाए हैं। काव्यशास्त्रमें वह अश इस प्रकार है—'करुणा और भयके भावोंके द्वारा त्रासद इस प्रकारके भावोंका रेचन कर देता है।' इससे अधिक व्याख्या उस काव्य-शास्त्रमें प्राप्त नहीं होती। जिन लोगोंने अरस्तूके इस वाक्यका अर्थ समझनेका प्रयास किया है उन्होंने अरस्तूकी आठवीं पुस्तक 'राजनीति' में आए हुए एक अन्य छोटसे वाक्यका आधार ग्रहण किया है या उसके भाषण-शास्त्रमें आई हुई करुणा और भयकी परिभाषाओं तथा प्लेटो, प्रोक्लस, प्रोतीनस, और चाल्सिसके आशय-

ब्लिखसके छिट-पुट छोटे-मोटे वाक्योंका आश्रय लिया है। जितना शास्त्रार्थ इस एक बातपर है उतना बहुत कम साहित्यिक समस्याओपर हुआ है। इस शास्त्रार्थकी दो धाराएँ हैं—१. अरस्तूका तात्पर्य क्या था ? और २. त्रासद तथा अन्य काव्यरूपोंके उद्देश्योकी व्याख्या करनेके सम्बन्धमें इस कथासिंसके भावकी क्या उपयोगिता है ? जिस युगमें भी अरस्तूके तात्पर्यको समझानेका प्रयत्न किया गया है उसमें केवल तत्कालीन युगकी प्रवृत्तियोंको ही प्रतिबिम्बित किया गया है अतः इस भावनाको भी विचारोके इतिहासमें महत्त्वपूर्ण समझना चाहिए, क्योंकि इसके आधारपर सरलतासे अनेक सौन्दर्यवादी सिद्धान्तोंका प्रवर्तन किया गया। सोलहवीं शताब्दीमें इटलीमें इसके तीन मुख्य अर्थ लगाए गए जिनमेंसे दो तो नवोदासीनतावादी (नियो-स्टोइसिज्म) मतके साथ बहुत मिलते-जुलते थे और वे नैतिक अर्थ लगाते थे। तीसरे मतवाले वे लोग थे जो रुचि-परक मनोविज्ञानका आरोप करते थे। राबर्टेली (१५४८), कास्तेलवेत्रो (१५७०), हेइन्सियस (१६११), चौसियस (१६४७), आदिने एक कठोरीकरण (हार्बेनिज्म) का सिद्धान्त उपस्थित किया कि 'दुःख और हत्या आदिके दृश्य देखकर दर्शकके हृदयकी भय और करुणाकी दुर्बल वृत्तियाँ कठोर हो जाती हैं और वह ऐसे दृश्योंको सहन करनेके योग्य कठोर-हृदय हो जाता है।' कौर्नीलने अत्यन्त शक्तिशाली किन्तु सन्देहवादसे भरा हुआ सिद्धान्त अपने द्वितीय व्याख्यान (१६०७) में समझाते हुए कहा है कि 'त्रासदीय करुणा या तो दर्शकको आत्मरक्षाके लिए भयभीत करती है या उसके हृदयमें आशङ्का उत्पन्न करती है क्योंकि वह त्रासदके चरित्रका पतन देखकर और उस पतनके कारण देखकर स्वयं अपनी दुर्बलताओकी उससे तुलना करने लगता है और यह परिणाम निकालता है कि चरित्र की अमुक-अमुक दुर्बलताके कारण अमुक नायकको यह कष्ट या दुष्परिणाम भोगना पड़ा तो मुझे भी ऐसा भोगना पड़ेगा। यह भाव संस्कार धीरे-धीरे चलकर भय उत्पन्न करके मनुष्यके मनमें पापोसे

शङ्कित होनेका सस्कार उत्पन्न कर देता है जिससे वह अपने भावोको अपनेवशमे करनेका निश्चय करके अपना परिष्कार कर लेता है ।' तीसरा सिद्धान्त बहुत कुछ आत्मोपचारका सिद्धान्त है जिसे हम आत्म-सुधारका सिद्धान्त भी कह सकते हैं और जो आजकलके कथार्सिसके सिद्धान्तसे बहुत मिलता-जुलता भी है । इस सिद्धान्तने मिन्दर्नो और मिल्टन जैसे प्रतिभाशाली व्यक्तियोंको भी प्रभावित किया । इसका कथन है 'भावोका बोझ उतारकर रख देना ही वास्तविक रेचन' (कथार्सिस) है ।' उनका मत है कि 'समान भाव अपने समान भावको निकाल फेंकते हैं अर्थात् यदि हम भयानक दृश्य देखें तो हमारे हृदयमे रहनेवाला भयका भाव भाग खडा होता है ।'

किन्तु रेचनका तात्पर्य यही है कि हमारे मनमे जो करुणा, भय आदि अनेक भाव दबे पड़े हैं उन्हें साधारण जीवनमे व्यक्त होनेका अधिक अवसर नहीं मिलता और इसलिये हम यही नहीं जान पाते कि इनका उचित प्रयोग कहाँ करना चाहिए, किन्तु त्रासद देखकर उनका उचित परिष्कार हो जाता है, उनके प्रवाहका उचित मार्ग बन जाता है और इस प्रकार भावका रेचन हो जाता है ।

नाट्य-समीक्षा

नाटककी समीक्षा हमे दो दृष्टियोंसे करनी चाहिए—१. नाट्य-रचना और २. नाट्य-प्रयोग । रचनाकी समीक्षामे हमे इन प्रश्नोका उत्तर देना चाहिए—१. नाटककारने किस उद्देश्यसे नाटककी रचना की है ? २. उस उद्देश्यकी पूर्तिके लिये नाटककारने किस प्रकारके, कितने पात्रो और किन घटनाओका समावेश किया है ? ३. किस प्रकार नाटककारने घटनाओ और पात्रोके संयोजनमें कुतूहल निर्वाह करते हुए पात्रो और घटनाओका सामञ्जस्य स्थापित किया है ? ४. जितने पात्रोका प्रयोग किया गया है उनमेसे कितने ऐसे हैं जिनका संयोजन अनिवार्य है ? ५. कितने पात्र ऐसे हैं जिनके बिना भी नाट्य-व्यापार सरलता और सुचारु रूपसे सञ्चालित किया जा सकता था ? ६. कितनी घटनाएँ

ऐसी हैं जो पात्रोंके चरित्र-विकास और कथा-प्रवाहके सर्ववर्धनकी दृष्टिसे उचित और अपरिहार्य थीं ? ७. उनमेंसे कितनी घटनाएँ अनावश्यक, असम्भव और अस्वाभाविक हैं और कितनी घटनाएँ सम्भव, स्वाभाविक और आवश्यक हैं ? ८. नाटककारने जो परिणाम निकाला है वह उसके उद्देश्यकी दृष्टिसे कदाँतक सङ्गत है ? ९. उस घटनाके परिणामको किसी दूसरे रूपमें प्रस्तुत करनेसे उस उद्देश्यकी सिद्धि हो सकती थी या नहीं ? १०. स्वाभाविक होते हुए भी वह परिणाम कदाँतक वाञ्छनीय और घटनाओंके प्रवाहके अनुकूल है ?

विभिन्न पात्रोंके लिये प्रयुक्त की हुई भाषा शैलीका भली प्रकार परीक्षण करते हुए नाट्य-समीक्षकको देखना चाहिए कि '१. विभिन्न श्रेणीके पात्र जिस भाषाका प्रयोग करते हैं वे उस श्रेणीके पात्रकी मर्यादाके अनुकूल हैं या नहीं । २. भाषाके प्रयोगमें सम्भावना और आवश्यकताके साथ-साथ स्वाभाविकता तथा औचित्यका विचार भी किया गया है या नहीं । (औचित्यका तात्पर्य यह है कि संवादोंमें परस्पर जोड़-तोड़, उत्तर-प्रत्युत्तरकी सङ्गति और क्रम ठीक है या नहीं ।) ३. उसका कितना अंश कथा-प्रवाहको आगे बढ़ाने तथा पात्रोंका चरित्र स्पष्ट करनेके लिये आवश्यक है ? ४. कितना भाग ऐसा है जिसे निकाल देनेसे नाटकके सौन्दर्य और कथा-प्रवाहमें किसी प्रकारकी कोई त्रुटि उपस्थित नहीं होगी ? ५. उस संवादको सुनकर सामाजिक या दर्शक उसे सरलतासे समझकर भली-भौति उसका रस ले पावेंगे या नहीं ? अर्थात् इतना रस, विनोद, जोड़-तोड़के प्रत्युत्तर, प्रत्युत्पन्न-सतित्वपूर्ण उक्तियाँ हैं या नहीं जिन्हें सुनते ही दर्शक या सामाजिक तदनुकूल प्रभावसे रस-मग्न हो जाय ।' वास्तवमें संवाद ही नाटककी प्राणशक्ति होता है । अभिनेताओंको अभिनय करनेमें और दर्शकोंको नाट्यका वास्तविक आनन्द लेनेमें सबसे अधिक सहायता संवादसे ही मिलती है । अतः संवादका परीक्षण इस दृष्टिसे नहीं करना चाहिए कि नाटककारने इसमें काव्य कितना भरा है, वरन् इस दृष्टिसे करना

चहिए कि नाटककारने जिस उद्देश्यसे नाटक लिखा है उस उद्देश्यकी पूर्तिके निमित्त अभिनेताओके सहयोगसे वह जो विशेष प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है उसकी सम्भावनाएँ सवादमे है या नहीं। इस दृष्टिसे परीक्षण किया जाय तो प्रतीत होगा कि काव्य कलाकी दृष्टिसे जो सवाद अत्यन्त भावपूर्ण और सरल प्रतीत होते हैं वे नाट्य-प्रयोगकी दृष्टिसे अत्यन्त नीरस और प्रभावहीन हो जाते हैं। इसके अतिरिक्त यह भी देखना चाहिए कि गीत, नृत्य, वाद्य-आदिका संयोजन कहाँ-तक, उचित, उपयुक्त और आवश्यक हुआ है।

प्रयोगकी दृष्टिसे भी नाटककी परीक्षा करनी चाहिए और यह देखना चाहिए कि १. नाटककारने दृश्य-विधान इस क्रमसे रक्खा है या नहीं कि निर्बाध रूपसे नाट्य-प्रयोक्ता उन दृश्योंका सरलतासे विधान कर सके और उस दृश्य-क्रमसे नाटककी कथा-धाराका क्रम ठीक बनाए रखे। २. नाटककारने जो रङ्ग-निर्देश दिए हैं वे असम्भव, अयोजनीय, अस्वाभाविक और अप्रयुक्त तो नहीं हैं। प्रायः नाटककार या तो रङ्ग-निर्देश देनेमें अत्यन्त सङ्कोची होते हैं या इतने उद्गार होते हैं कि वे कई पृष्ठ रङ्ग-निर्देशमें रँग डालते हैं। ३. रङ्ग-निर्देशमें रङ्ग-व्यवस्थापकको दृश्य-सज्जाके लिये, नेपथ्य-विधायकको वेश और रूप-सज्जाके लिये, प्रकाश-विधायकको रंग-दीपकके लिये और अभिनेताको अभिनयके लिये स्पष्ट, उचित और आवश्यक निर्देश मिले हैं या नहीं। ४. नाटककारने अभिनेताके, वाचिक, आङ्गिक और सात्त्विक अभिनयके लिये पर्याप्त सम्भावनानाएँ उपस्थित की हैं या नहीं। अर्थात् संवादोंमें उसने इतनी गति भरी है या नहीं कि अभिनेता उसके अनुसार अभिनय करते समय अपना सम्पूर्ण अभिनय-कौशल प्रदर्शित करके उचित नाटकीय प्रभाव उत्पन्न कर सकें अर्थात् नाटककारने व्यापार-योजना, क्रिया-योजना इतनी पर्याप्त रखी है या नहीं कि अभिनेता उनका अनुकरण करके नाटककार-द्वारा उद्दिष्ट प्रभाव उत्पन्न कर सके। प्रायः आजकल ऐसी प्रवृत्ति बन गयी है कि जब हम किसी बड़े लेखककी

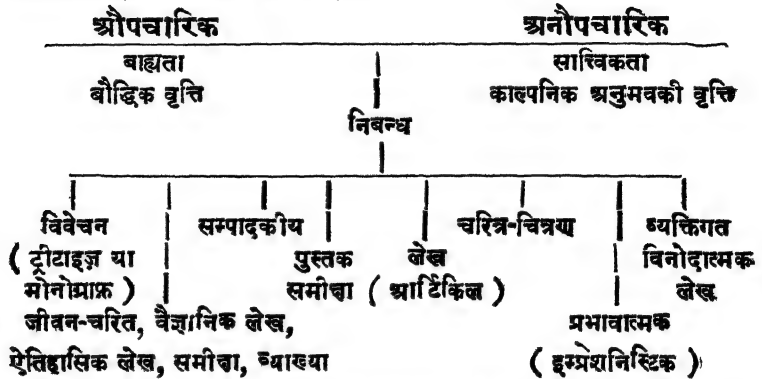
कृतिका समीक्षण करने बैठते हैं तब उस लेखककी महत्कीर्तिका आतङ्क हमें तत्काल दबा बैठता है और हम समीक्षण करते-करते बलपूर्वक उसके दोषोको भी गुण बतानेके लिये बाध्य हो जाते हैं। ५. समीक्षकको इस प्रकारके दुष्ट आतङ्कसे सदा बचे रहना चाहिए और उसे निष्पक्ष होकर यह देखना चाहिए कि यह जिन दर्शकोके लिये लिखा गया है उनकी समझमें आ सकेगा या नहीं। ६. इसका सविधानक या कथाक्रम ऐसा तो नहीं उलझा दिया गया है कि कथा समझनेमें ही दर्शकोको कठिनाई हो। ७. इसका दृश्य-विधान इतना अव्यवस्थित, असम्भव और दुरूह तो नहीं है कि नाट्य-प्रयोक्ता उसे प्रस्तुत ही न कर सके। ८. उसका पात्र-विधान इतना जटिल तो नहीं है कि नाट्य-प्रयोक्ताको वैसे पात्र ही न मिल सकें। ९. उसका सवाद-विधान ऐसा कठिन तो नहीं है कि अभिनेता उसमें अभिनयकी सम्भावनाएँ ही न पा सकें। १०. सवाद इतना पाण्डित्यपूर्ण तो नहीं है कि दर्शक तो दूर, स्वयं अभिनेता ही उसका अर्थ न समझ पावे। ११. वह जिस प्रकारके रङ्गमञ्चके लिये लिखा गया है उसके लिए कर्होतक उपयुक्त है? दर्शको-पर उसका क्या मनोवैज्ञानिक या सांस्कारिक प्रभाव पड़ा है और वह कर्होतक सफल हो पाया है? १२. उससे कोई अनैतिक या असामाजिक प्रभाव तो नहीं पड़ा है? इतने प्रश्नोका उत्तर देनेपर ही नाट्य-समीक्षा पूर्ण होती है।

४

निबन्ध

‘निबन्ध’ (एस्से) वास्तवमें क्या है यह ठीक-ठीक निश्चय नहीं हो पाया है। साधारणतः गद्यमें किसी एक निश्चित विषयपर लिखा हुआ छोटासा लेख ही निबन्ध कहलाता है। इनमेंसे कुछ औपचारिक निबन्ध अर्थात् जीवन-चरितात्मक, ऐतिहासिक, आलोचनात्मक और

साधारण व्याख्यात्मक निबन्ध होते हैं, कुछ सम्पादकीय लेख, ग्रन्थ परिचय, पत्रिका और समाचार पत्रोंके लेख होते हैं, कुछ चरित्र-चित्रण (कैरेक्टराइजेशन), प्रभावात्मक लेख, व्यक्तिगत निबन्ध, विनोदपूर्ण निबन्ध और चित्रण होते हैं। इसे हम निम्नलिखित मानचित्र-द्वारा स्पष्ट कर सकते हैं—



साहित्यिक दृष्टिसे निबन्धके अन्तर्गत केवल जीवन-चरितात्मक, ऐतिहासिक, आलोचनात्मक, व्यक्तिगत, परिचित, विनोदपूर्ण और चित्रण आदि व्यवस्थित रूप ही आते हैं। इन सब लेखोमे सक्षेप-वृत्ति और विषयकी परिमिति ही महत्त्वकी होती है। इनमेसे जो औपचारिक (फॉर्मल) मण्डलमे हैं वे विषयको एक विशेष क्रमसे चलाते हैं और जो अनौपचारिक (इन्फॉर्मल) मण्डलमे हैं वे स्वतन्त्र रूपसे विचारोका सामञ्जस्य करते हैं। यह सामञ्जस्य प्रायः भावुकता, कल्पना और सनकके आधारपर होता है। इसमे प्रायः अभिव्यक्तिके ढङ्ग या उसकी श्रेष्ठता-पर ही अधिक ध्यान रहता है।

प्राचीन लेखकोने भी इस प्रकारकी रचनाएँ की हैं किन्तु उन्हें निबन्ध नहीं कहा गया। प्लेटोके संवाद, थियोफ्रेस्टसके चरित्र, प्लिनी और सेनेकाके पत्र, प्लुटार्कके नैतिक लेख, सिसरोके विवाद, मार्क्स

औरीलियसके एकान्त-विचार, अरस्तूके लेख, ये सब आज निबन्ध (ऐस्से) के अन्तर्गत गिने जा सकते हैं। 'ऐस्से' शब्दका अर्थ है 'प्रयोग' जो स्वयं अपूर्ण और अस्थिरताका द्योतक है। इस शब्दका प्रथम प्रयोग मार्च सन् १५७१ में माइकेल दि मौन्तेनने अपने 'दोष-स्वीकरण' (कन्फैशन्स) की टिप्पणियोंके शीर्षक-रूपमें किया था। उसने इन विषयोपर विचार किए हैं—'हमारी इच्छाएँ सड़कटोसे परिवर्द्धित हैं', 'पिताओंका बच्चोंके प्रति प्रेम', 'सुस्ती', 'मिथ्याभिमान' आदि।

फ्रान्सिस बेकनके निबन्ध (१५६७) सक्षिप्त, तीक्ष्ण, साधिकार और मौन्तेनके सौन्दर्यसे हीन हैं। वे शुद्ध व्याख्या है। दोनों लेखक उद्धरण, उदाहरण और अलङ्कारोंका अधिक प्रयोग करते थे जिसमें बेकन तो इस विषयमें बहुत आगे बढ़ गया है।

'सावधिक निबन्ध' (पीरिओडिकल ऐस्से) का प्रवर्तन किया डेनियल डीफोने (१७०४), उसका विकास किया रिचार्ड्स स्टीलने अपने 'टेटलर' में (१७११) और उसका प्रयोग किया ऐडिसनने "स्पैक्टेटर" में (१७११, १२, १४)। उसका प्रभाव योरपमें बहुत दूर-दूरतक फैला। ऐडिसनने स्पैक्टेटरके लेखकोंको दो भागोंमें बाँट दिया— १. गम्भीर निबन्ध और २. सामयिक पत्र। दूसरे प्रकारके पत्रोंमें सनकभरे, विनोदपूर्ण, अल्प व्यंग्यपूर्ण, नागरिकताके भावोंसे पूर्ण तथा सरल शैलीसे पूर्ण वे लेख थे जो आजतक भी व्यक्तिगत या विनोदपूर्ण निबन्ध समझे जाते हैं। इनमें पाठकगण लेखकी विचार-प्रवाहिता तथा स्वतन्त्र विचार-शीलता ढूँढ़ लेते हैं और ऐसा अनुभव करते हैं मानो उन्होंने लेखकको अचानक पकड़कर उसकी सब बातें सुन ली हों। इस गुणमें ऐसी आत्मीयताकी आवश्यकता होती है जो यद्यपि असङ्गत तो प्रतीत होती है किन्तु बड़े ढङ्गसे सजी रहती है। व्यक्तिगत निबन्धवाले भी अनुभवका उतना ही प्रयोग करते हैं जितना ज्ञानका और उनमें भी निर्णय, रुचि और मौलिकता दिखाई पड़ती है। इस

प्रकारके व्यक्तिगत निबन्ध उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दीमें इङ्गलैण्ड और अमरीकामें बहुत लिखे गए।

इङ्गलैण्डके विक्टोरिया युगमें तथा फ्रांस और जर्मनीमें उन्नीसवीं शताब्दीमें गम्भीर और नियमित निबन्ध बहुत अधिक लिखे गए, विशेषतः आलोचनात्मक या ऐतिहासिक प्रकारके। उस शताब्दीमें और वर्तमान युगमें विभिन्न देशोंमें पत्र-पत्रिकाएँ ही इन निबन्धोंके लिये आधार बनीं क्योंकि उन्हें छोटे ही निबन्धोंकी चाह थी। फ्रांसमें साहित्यिक आलोचना क्षेत्रमें इस प्रकारका निबन्ध बहुत चला। १९०० के पश्चात् स्पेनमें बहुत लोगोंने बहुत प्रकारके निबन्ध लिखे। हमारे इस भीड़-भाड़के युगमें भी नियमित राजनीतिक निबन्ध विश्लेषण, स्पष्टीकरण, भविष्यवाणी और कार्यक्रम या नीतिके रूपमें बहुत लिखे जा रहे हैं किन्तु व्यक्तिगत निबन्ध अब समाप्त हो चले हैं।

किन्तु वास्तविक निबन्ध वही होता है जिसमें लेखक मनमें उठे हुए किसी भावात्मक विचारको दार्शनिक रूपसे तत्त्व-निरूपणकी शैलीसे व्यक्त करे, जैसे आचार्य रामचन्द्र शुक्लकी 'कविता क्या है', 'कसूया' आदि। शेष प्रकारके लेख उद्दिष्ट होते हैं। वे सब समीक्षाके अन्तर्गत ही आते हैं जिनका विवरण पीछे दिया ही जा चुका है।

साधारणतः निबन्ध वह साहित्य-रूप है जो न बहुत बड़ा हो न बहुत छोटा, जो गद्यात्मक हो, जिसमें किसी विषयका अत्यन्त सरल चलता-सा विवरण हो, विशेषतः उस विषयका वर्णन हो जिसका स्वयं लेखकसे सम्बन्ध हो। तात्पर्य यह है कि निबन्धमें किसी विषय-पर लेखककी व्यक्तिगत भावनाओं, अनुभवों और विश्वासोंका ही विवेचन हो। प्रसिद्ध निबन्धकार डॉक्टर जौन्सनने निबन्धको 'अनियमित और बिना पचा हुआ लेख' कहा है। इसपर आपत्ति करते हुए कुछ लोगोंने कहा है कि 'अनियमितता तो मानी जा सकती है किन्तु मस्तिष्कसे निकले हुए विचारको बिना पचा हुआ अर्थात् उचित मानसिक विवेचनसे हीन कहना ठीक नहीं प्रतीत होता। इसके बदले

यदि कहा जाय कि अनुभव और गम्भीर ध्यानका सक्षिप्त और लघु परिणाम ही निबन्ध है तो अनुचित न होगा क्योंकि मौन्तेन, ऐडिसन या लैम्बके निबन्धोको बिना पचा हुआ नहीं कहा जा सकता। हाँ, यह अवश्य है कि सेनेकाके पत्रोको हम निबन्ध नहीं मान सकते, जैसा बेकनने बताया है।'

कुछ लोगोने भूलसे निबन्धोकी श्रेणी गिनाते हुए तीन प्रकारके निबन्ध बताए—१. कथात्मक (नेरेटिव), २. वर्णनात्मक (डेस्क्रिप्टिव), ३. विचारात्मक (रेफ्लेक्टिव)। इनमेसे कथात्मक और वर्णनात्मक लेख वास्तवमे निबन्ध नहीं होते, वे तो कथा या वर्णन ही होते हैं अतः उन्हे निबन्ध समझनेकी भूल नहीं करनी चाहिए क्योंकि निबन्धमे शुद्ध रूपसे मनमे उठे हुए किसी विचारका विवेचन होता है। इस दृष्टिसे केवल वे ही वर्णन निबन्धके अन्तर्गत आते हैं जिनमे लेखक उन वर्णनोके आधारपर स्वयं चिन्तन करके नये विचार उपस्थित करना चाहता है। किन्तु यदि उसमे केवल वर्णन ही वर्णन हो और विचारका अभाव हो तब उसे निबन्ध नहीं कहा जा सकता।

निबन्धके रूप

जबसे मौन्तेनने निबन्धका प्रवर्तन किया तबसे जितने प्रकारके चिन्तनात्मक लेख लिखे गए, उन सबको हम पाँच श्रेणियोमे विभक्त कर सकते हैं—१. व्याख्यात्मक निबन्ध जिसके अन्तर्गत वे निबन्ध आते हैं जिनमे लेखकने किसी विषयके विभिन्न पक्षोका साधिकार विवेचन किया हो अर्थात् जिनमें उसने विशेषतः अपने अध्ययनसे अनेक आचार्योंके मतसे पुष्ट करके किसी विषयकी मीमांसा की हो। सामाजिक तथा साहित्यिक समस्याओके लिये व्याख्यात्मक निबन्ध ही लिखे जाते हैं। २. विचारात्मक निबन्ध, जिसमे लेखक स्वतः अपने अनुभव और चिन्तनसे किसी विषयका तर्कपूर्ण विवेचन करता हो। प्रायः दार्शनिक विषयोंके लिये विचारात्मक निबन्ध लिखे जाते हैं। ३. गवेषणात्मक निबन्ध, जिसमे लेखक किसी नवीन मौलिक विचार

या विषयको प्रस्तुत करके विभिन्न पक्षोंका विस्तारसे विवेचन करता है। इसीके अन्तर्गत वे निबन्ध भी आते हैं जिनमें किसी प्राचीन सिद्ध विषयका विवेचन नई दृष्टि या नये अर्थके साथ किया गया हो। ४. भावात्मक निबन्ध, जिसमें लेखक किसी विषय, वस्तु या व्यक्तिके प्रति अनुरक्ति या विरक्तिके कारण भाविकतापूर्ण भाषामें उसकी निन्दा अथवा प्रशंसा करता हो। ५. समीक्षात्मक निबन्ध, जिसमें लेखक किसी साहित्यिक या दार्शनिक विषयका सूक्ष्म अध्ययन करके उसके विभिन्न पक्षों और अङ्गोंका विश्लेषण करके उसकी श्रेष्ठताकी स्थापना करता हो और तदस्थ होकर उसके गुणोंका सैद्धान्तिक समर्थन करता हो।

व्यक्तिगत निबन्ध

इधर थोड़े दिनोंसे व्यक्तिगत निबन्ध (पर्सनल ऐसेसेज) का प्रचार चला है। इसका तात्पर्य यह है कि लेखक केवल अपनी दृष्टिसे अर्थात् अपने मनपर पड़े हुए प्रभावकी दृष्टिसे ही किसी विषयका निरूपण करता है और इस फेरमें नहीं पड़ता कि दूसरे उस विषयके सम्बन्धमें क्या सोचते हैं। इन निबन्धोंमें केवल अपनी भावानुभूतिका ही परिचय दिया जाता है और उसमें यह प्रवृत्ति भी रहती है कि मैं जिस बातको ठीक समझता हूँ वही वास्तवमें ठीक पक्ष है और उसका सबको अनुगमन करना चाहिए। इधर कुछ लोगोंने निबन्धको एक साहित्यिक आत्मविनोदके रूपमें भी प्रयुक्त किया, जैसे जी० के० चैस्टर्टन और ई० वी० लूकसके निबन्ध। इनके अतिरिक्त जो समीक्षात्मक और साहित्यिक निबन्ध लिखे गए उन्हें समीक्षाके अन्तर्गत ही मानना चाहिए, निबन्धके अन्तर्गत नहीं।

निबन्धके तत्त्व

निबन्धके पाँच तत्त्व होते हैं—१. विचार, २. विचारोंके समर्थक तर्क, ३. विचारोंके विरोधी तर्क, ४. विचारोंका समन्वय और ५. मत-स्थापना। प्रत्येक निबन्धकारको इन तत्त्वोंका समग्र करनेके अनन्तर आगे किए हुए एक विशेष क्रमसे उपर्युक्त तत्त्वोंका विधान करना

चाहिए—१. प्रस्तावना या विषय-प्रवेश, २. विरोधी तर्कोंका खण्डन, ३. दोनो पक्षोंके मतोंका तुलनात्मक विवेचन, ४. अपने पक्षकी स्थापना और ५. उपसंहार या निर्णय ।

निबन्धकी शैली

निबन्धकी भाषा-शैली गम्भीर, पारिभाषिक तथा दार्शनिक होनी चाहिए क्योंकि निबन्धों की रचना केवल उच्च श्रेणीके विचारकोंके लिये की जाती है। उसमें वाक्य-रचना अत्यन्त सश्लिष्ट, सुघटित, सन्तुलित, स्पष्ट तथा सक्षिप्त होनी चाहिए। उसमें कहीं शिथिलता, लघुता तथा कृत्रिमता और आवेगपूर्ण भावात्मकता नहीं आनी चाहिए। निबन्ध-लेखकको यही प्रयत्न करना चाहिए कि वह कमसे कम शब्दोंमें अधिकसे अधिक भाव भर दे और पाठकको मनन करनेका अवसर दे।

निबन्धकी समीक्षा

निबन्धकी समीक्षामें समीक्ष्यवादीको निम्नांकित समस्याओंका समाधान करना चाहिए—

१. लेखकने जो विषय चुना है वह कहाँतक निबन्धके योग्य है ?
२. उसके लिये जो भाषा शैली चुनी गई है वह कहाँतक उपयुक्त है ?
३. लेखकमें उस विषयके विवेचनकी निर्वाह शक्ति किन बातोंसे व्यक्त होती है ?

४. दार्शनिक, सक्षिप्त और पारिभाषिक बननेके फेरमें लेखक अस्पष्ट तो नहीं हो गया ?

५. लेखकके तर्क कितने प्रामाणिक और सशक्त हैं ?

६. उद्दिष्ट विषय स्पष्ट रूपसे विविक्त हो पाया है या नहीं ?



एकादशम खण्ड

दर्शन और वाद

(१)

हिन्दी साहित्यका दार्शनिक आधार

हिन्दी साहित्यमें शुद्ध सासारिक प्रेम-सबधी, नीति-सबधी या केवल कान्य-कौशल प्रदर्शनके लिये जो रचनाएँ हुईं उनके अतिरिक्त संतो और भक्त कवियोंने जिस श्रेष्ठ साहित्यसे हिन्दीका श्रीवर्द्धन किया उसका आधार भारतीय और अभारतीय दर्शन तथा अनेक सामाजिक और आर्थिक वाद भी है। अतः इन दार्शनिक तथा सैद्धान्तिक विचारों और मतोंका परिचय पाए बिना उन कवियोंकी रचनाओंका न तो ठीक अर्थ समझा जा सकता, न उनका रहस्य समझा जा सकता और न उनका रस ही लिया जा सकता है। अतः पहले हम भारतीय दार्शनिक मतोंका परिचय देकर उसके पश्चात् विदेशी मतों और वादोंका परिचय देंगे।

हमारे भारतीय दार्शनिकोंने प्रायः यह विचार किया है कि इस सृष्टिका स्रष्टा कौन है, इसका रूप क्या है, मनुष्य तथा अन्य प्राणी वास्तवमें क्या हैं, कहाँसे आए हैं और ये तथा यह सृष्टि नष्ट होकर क्या हो जायगी? इस प्रकार ईश्वर, जीव और जगत्के सम्बन्धमें इन दार्शनिकोंने विस्तृत विचार किया है। इनमेंसे जिन दर्शनोंने ईश्वरका अस्तित्व माना वे आस्तिक दर्शन कहलाए और जिन लोगोंने ईश्वरका अस्तित्व नहीं माना वे नास्तिक कहलाए। पीछे चलकर यह माना जाने लगा कि जो वेदको प्रमाण मानते हैं वे आस्तिक दर्शन हैं और जो वेदको प्रमाण नहीं मानते वे नास्तिक दर्शन हैं। कुछ लोगोंका यह

भी मत है कि इस शरीरसे भिन्न जीवका कोई अस्तित्व नहीं। ऐसे लोग मरणोत्तर जीवनके प्रति सर्वथा अविश्वास प्रकट करते हैं। इस प्रकारके लोगोको भी नास्तिक माना जाता है।

हिन्दी साहित्यकारोकी अधिकतर रचनाओके आवार आस्तिक दर्शन ही हैं। अतएव आरभमे हम आस्तिक दर्शनोका परिचय देनेके पश्चात् ही नास्तिक दर्शनोका परिचय देंगे।

आस्तिक दर्शन

आस्तिक दर्शनको शास्त्र कहते हैं। ऐसे शास्त्र हमारे यहाँ छह माने गए हैं। यद्यपि मूलतः इनमे एकही तत्त्वका प्रतिपादन किया गया है किन्तु अधिकारी भेदसे इनके निरूपणका प्रकार भिन्न है।

न्याय दर्शन

न्याय दर्शनके प्रवर्तक महर्षि गौतमका मत है कि प्रमाण, प्रमेय, संशय, प्रयोजन, दृष्टान्त, सिद्धान्त, अवयव, तर्क, निर्णय, वाद, जल्प, वितडा, हेत्वाभास, छल, जाति और विप्रहस्थान इन सोलहके यथार्थ ज्ञानसे ही मुक्ति मिलती है। इस ज्ञानके चार साधन हैं—प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान और शब्द। आत्मा, आयतन (शरीर), इन्द्रिय, अर्थ (विषय), मन, बुद्धि, प्रवृत्ति, दोष, प्रेत्यभाव, फल, दुःख, अपवर्गका ज्ञान ही मोक्षका कारण है। इच्छा, द्वेष, प्रयत्न, सुख, दुःख तथा ज्ञान ये जीवके चिह्न हैं। सख्या, परिमाण, पृथक्त्व, सयोग, विभाग, इच्छा, बुद्धि और प्रयत्न ये आत्मा तथा ईश्वरके गुण हैं। शरीर चेष्टा, इन्द्रियों तथा विषयोका आश्रय है। अर्थ सब परमाणु रूप हैं। शरीर पूर्वकर्मों और सस्कारोके फलसे बनता है। पौंचों ज्ञानेन्द्रियों पचमहाभूतोके सूक्ष्म अशसे बनती हैं। मन, अणुरूप अन्तःइन्द्रिय है। बुद्धि ज्ञानकी उपलब्धि मात्र है, वह अनित्य है।

सांख्यदर्शन

सांख्यशास्त्रके प्रवर्तक महर्षि कपिल हैं। महर्षि गौतमने पदार्थोंके स्थूल रूप और गुणोसे ऊपर उठकर उनके सूक्ष्म (परमाणु) रूपका

विस्तार और विवेचन किया । महर्षि कपिलने इससे भी ऊपर जाकर प्रकृति-तत्त्वका विवेचन किया । साख्य दर्शनमें जगत्का विवेचन सीमा पर पहुँच गया ।

साख्य दर्शनके अनुसार अनादि तत्त्व दो ही हैं—प्रकृति तथा पुरुष । जगत्में चार प्रकारके पदार्थ माने गए हैं—१. प्रकृति २. विकृति, ३. प्रकृति विकृति तथा ४. दोनोंसे भिन्न । प्रकृति किसीका कार्य नहीं अतः वह केवल प्रकृति है । प्रकृतिसे महत्तत्त्व उससे अहंकार और अहंकारसे पचतन्मात्राएँ (शब्द, रूप, रस, गन्ध और स्पर्श) उत्पन्न होती हैं । पचतन्मात्राओंसे ही पंचमहाभूतों (आकाश, अग्नि, जल, पृथ्वी और वायु की उत्पत्ति होती है । महत्तत्त्व, अहंकार और तन्मात्राएँ, प्रकृति-विकृति रूप हैं । विकृतिमें ज्ञानेन्द्रिय (कान, नाक, आँख, और जिह्वा, त्वक्), कर्मेन्द्रिय (हाथ, पैर, मुख, उपस्थ और गुह्य), पचमहाभूत और मनकी गणना की गई है । जीव दोनोंसे भिन्न है । वह निलिप्त है । पुरुष और प्रकृतिमें अन्तर यह है कि पुरुष चेतन है, प्रकृति जड । प्रकृतिमें चेतना तभी आती है जब उसे पुरुषका सामीप्य प्राप्त होता है । अपने निर्लिप्त स्वरूपका ज्ञान जीवको जिस क्षण हो जाता है उसी क्षण वह मुक्त हो जाता है ।

तीनों गुणों (सत्त्व, रज, तम) की साम्यावस्था ही प्रकृति है । सत्त्वका गुण सुख, रजका दुःख और तमका मोह है । यह सम्पूर्ण जगत् प्रकृतिसे उत्पन्न होनेके कारण त्रिगुणात्मक है । अहंकार त्रिविध होता है । उसके सात्त्विक अंशसे मन, ज्ञानेन्द्रियाँ और कर्मेन्द्रियाँ तथा तामस अंशसे तन्मात्राएँ उत्पन्न होती हैं । राजस अंश दोनोंका प्रेरक है । साख्यकारने कुल २५ तत्त्व माने हैं—पुरुष, प्रकृति, महत्, अहंकार, पचतन्मात्राएँ, पचमहाभूत, दस इन्द्रियाँ और मन ।

पुरुष अनन्त है और वे परस्पर भिन्न हैं । पुरुष चेतन और भोक्ता हैं । जब पुरुष त्रिविध दुःखोंके नाशकी इच्छा करता है तब प्रकृति उसकी इच्छा पूर्ण करती है । पुरुषकी इच्छा न होनेपर प्रकृति

स्वयं शान्त रहती है। सांख्यकारने माना है कि सत्से सत्की उत्पत्ति हो सकती है। किमी पदार्थसे उसके विरोधी पदार्थ नहीं उत्पन्न हो सकते। जो पदार्थ जिस पदार्थसे व्याप्त है उसका कारण भी वही है। पदार्थका नाश नहीं होता उसका केवल तिरोभाव होता है।

योग दर्शन

सांख्य दर्शनमें यदि जीवसे भी ऊपर कोई एक सत्ता मान ली जाय तो योग दर्शनका आधार बन जाता है। सांख्य दर्शनकारने कुल २५ तत्त्व माने हैं। योग दर्शनकार महर्षि पतंजलिने इन पचीस तत्त्वोंके साथ ईश्वर नामका २६ वा तत्त्व भी माना है। योगदर्शनमें दुःख-नाशका व्यावहारिक साधन-मार्ग भी बतलाया गया है। महर्षि पतंजलिका कहना है कि जीवके ये पाँच दुःख (क्लेश) हैं—अविद्या, अस्मिता, राग, द्वेष, और अभिनिवेश। ईश्वर इन क्लेशोंसे मुक्त हैं। इतना ही नहीं, उनपर ससृति आदिका कोई प्रभाव नहीं पड़ता। वे अद्वितीय और ज्ञान रूप हैं। यह ससार दुःखमय है। इस दुःखका कारण कर्मबन्धन है जो चित्तकी वृत्तियोंके कारण प्राप्त होता है। चित्तकी वृत्तियोंका निरोध हो जाय तो सब प्रकारके क्लेशोंसे जीव निवृत्त हो जाय और परमात्मा (ईश्वर) के साथ उसका योग हो जाय। इस स्थितिको ही कैवल्य कहते हैं। योग दर्शनकारने चित्तवृत्तिके निरोधके लिये जिस साधन-मार्गका उपदेश किया है उसे अष्टांगयोग कहते हैं जिसके आठ अंग ये हैं—यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान और समाधि।

वैशेषिक

वैशेषिक दर्शनके प्रवर्तक महर्षि कणादकी मान्यता है कि ईश्वर और जीव ये दोनों तत्त्व नित्य हैं। जीवका कर्तव्य है धर्मका पालन करना। धर्मकी परिभाषा उन्होंने इस प्रकारकी है—‘जिससे अभ्युदय और निःश्रेयसकी सिद्धि हो वही धर्म है।’ धर्माचरणका विधान वेदोंमें बतलाया गया है। वेद ईश्वरीय वाणी है। वेद धर्मका वर्णन उद्देश्य,

विभाग तथा लक्षणसे करते हैं। द्रव्य, गुण, कर्म सामान्य, विशेष, समवाय और अभाव ये सात पदार्थ हैं। पचमहाभूत, काल, दिक्, आत्मा और मन ये नौ द्रव्य हैं। ये द्रव्य क्रिया और गुणके आश्रय तथा समवायी कारण हैं। स्पर्श, रूप, रस, गन्ध, सख्या, परिमाण, पृथक्त्व, सयोग, विभाग, परत्व, अपरत्व, सुख, दुःख, बुद्धि, इच्छा, द्वेष, प्रयत्न, गुरुत्व, द्रवत्व, स्नेह, संस्कार, धर्म, अधर्म और शब्द ये चौबीस गुण हैं। रूप सात प्रकारका, रस छह प्रकारका, गन्ध दो प्रकारका और बुद्धि दो प्रकारकी होती है। एक बुद्धि संशयात्मिका होती है दूसरी निश्चयात्मिका। निश्चयात्मिका बुद्धि विद्या है, अनिश्चयात्मिका (संशयात्मिका) बुद्धि अविद्या है। इसके तीन रूप हैं—सशय, विपर्यय (उलटा ज्ञान), और स्वप्न। निश्चयात्मिका बुद्धि प्रत्यक्ष और अनुमानके आधार पर रहती है। संस्कार तीन प्रकारके होते हैं—वेग, भावना और स्थिति-स्थापक। कर्म पाच प्रकारके होते हैं—अपसर्पण, उत्तसर्पण, आकुचन, प्रसार और गति। सब पदार्थोंमें एकता है। वही सामान्य तत्त्व हैं। पदार्थोंका नित्य सम्बन्ध समवाय है। विशेष पदार्थ उसे कहते हैं जो परमाणुओंमें स्थित अतीन्द्रिय तत्त्व होता है और जो उनकी पृथक्ताका कारण होता है। अभाव चार प्रकारके हैं—प्रागभाव, प्रध्वसाभाव, अन्योन्याभाव, तथा अत्यन्ताभाव।

मीमांसा

मीमांसा दर्शनके प्रवर्तक महर्षि जैमिनि हैं। मीमांसा दर्शन (पूर्व मीमांसा) कर्म सिद्धान्तका प्रतिपादन करता है। योग दर्शनकारने कर्मके एक रूपका विकास किया। इसका अधिकारी उत्तम कर्म करने वाला ही हो सकता है। इसको ऐसे भी कह सकते हैं कि जो पुरुष कामनाहीन होगा वही साधनके अभ्याससे समाधिলাভ करके मुक्त होगा। किन्तु सबकी प्रवृत्ति उस ओर नहीं हो सकती। ऐसे लोगोंके लिये ही मीमांसा दर्शनकी रचना की गई। साख्य, योग, और वेदान्त

तत्त्वज्ञानके लिये पुण्य कर्मोंका उदय आवश्यक मानते हैं । मीमांसा दर्शनमें कर्मों पर ही विचार किया गया है ।

महर्षि जैमिनिकी मान्यता है कि वेद नित्य हैं । उनके मंत्र ही देवता हैं । वेदोंके पाच अंग हैं—विधि, अर्थवाद, मंत्र, स्मृति और नामधेय । शब्द नित्य है । शब्दोंमें ही इन पाँच अंगोंकी अभिव्यक्ति होती है । वेदादि किसी ग्रन्थका तात्पर्य समझनेके लिये ग्रन्थका उपक्रम, उपसंहार, अभ्यास, अपूर्वता, फल, अर्थवाद और उपपत्ति इन सबपर ध्यान देना अत्यावश्यक है । प्रत्येक वाक्य किसी व्यापार या कर्मका वाधक होता है । और उस कर्मका कुछ फल भी होता है । कर्म स्वयं फलोत्पादनमें समर्थ है । इस शास्त्रका उद्देश्य शास्त्रोंके प्रति निष्ठा और विश्वास उपलब्ध कर अधर्मकी निवृत्ति और धर्मकी प्रवृत्ति करना है जिससे कालान्तरमें पुण्य कर्मोंका उदय हो और सब जीव मुक्तिके पथ पर अग्रसर हो सकें ।

वेदान्त दर्शन

वेदान्त दर्शन या उत्तर मीमांसाके प्रवर्तक भगवान् व्यास हैं । उसमें ब्रह्मका लक्षण इस प्रकार बताया गया है—जिससे सृष्टि, स्थिति और प्रलय होते हैं उसे ही ब्रह्म कहते हैं ।

आगे चलकर हमारे यहाँके अनेक आचार्योंने व्यासके इस वेदान्त दर्शन (ब्रह्मसूत्र) को लेकर अपने-अपने दृष्टिकोणसे उसका भाष्य किया । उनके सम्प्रदायोंकी प्रतिष्ठा उन भाष्योंके आधारपर ही है । ब्रह्मसूत्र, एकादश उपनिषद् और श्रीमद्भगवद्गीताको क्रमशः न्याय-प्रस्थान, श्रुतिप्रस्थान और स्मृतिप्रस्थान कहते हैं । इस प्रस्थानत्रयी पर भाष्य करके ही विभिन्न सम्प्रदायोंकी प्रतिष्ठा आचार्योंने की है ।

अद्वैतवाद

श्रीमदाद्य शंकराचार्यकी मान्यता थी कि यह दृश्य जगत् प्रतीति है और इस प्रतीतिका कारण अज्ञान है । सत्ता केवल एक है और वह है निर्गुण, निराकार तथा निर्विकार । वही चेतन है । यह दृश्य

जगत् उससे भिन्न नहीं है, उसीमे अध्यस्त है। यह जगत् नामरूपके अतिरिक्त कुछ नहीं है। इस नाम और रूपकी प्रतीति केवल मायाके कारण है। माया भी है तो अनिर्वचनीय परन्तु अनादि होते हुए भी ज्ञानके द्वारा उसका अन्त हो जाता है। इसलिये उसकी सत्ता नहीं है। ब्रह्म सत्य है, जगत् मिथ्या है। शंकराचार्यने दो प्रकारके सत्यका प्रतिपादन किया है—व्यावहारिक एवं पारमार्थिक। उपासना भक्ति तथा आचारको उन्होंने अधिक महत्त्व दिया है। किन्तु ईश्वरकी कृपाको भी अपेक्षित बताया है। उनका कहना कि 'ससार प्रतीति और कल्पना है।' परन्तु वह कल्पना समष्टिके संचालनकी है। जीवकी कल्पना उसमे अहके रूपमे है। इस अहको छोड़ना हमारे वशमे है और समष्टिका लय समष्टिकर्ताके वशमे। जब पारमार्थिक सत्य किसीकी प्रतीतिको आत्मसात् कर लेता है तब व्यावहारिक सत्यके बन्धन उसके लिये समाप्त हो जाते हैं।

विशिष्टाद्वैतवाद

मानवकी प्रकृति जलकी भोंति सदैव अधोगामिनी होती है। अद्वैतवादने साधन चतुष्टय, श्रवण, मनन, निदिध्यासनसे अपरोक्ष तत्त्वकी अनुभूति करानी चाही किन्तु आचारसे ज्ञानकी श्रेष्ठता सिद्ध करके उसने आगे चलकर बौद्धिक ज्ञानको अधिक महत्त्व दे दिया, आचार छुट गया। इन्द्रियोके विषयोका सेवन तो व्यवहार माना जाने लग्न और बुद्धिको महत्त्व मिल गया। अद्वैतबोध अनुभूतिसे अलग होकर दूसरी विद्याओकी भोंति बौद्धिक ज्ञानमात्र हो गया। सदाचार उपासनादि सब अज्ञान हो गए। देहात्मवादी नास्तिक तथा बौद्धिक वेदान्तीमे केवल यही अन्तर रहा कि एक मूल तत्त्वको जड़ कहता है दूसरा चेतन। शेष मान्यताएँ दोनोंकी एक हो गई। इस स्थितिका निराकरण करनेके लिये ही श्री रामानुजाचार्यने विशिष्टाद्वैत मतका प्रवर्तन किया।

उनकी मान्यता है कि ब्रह्म ही चित्, अचित्, विशिष्ट समग्र तत्त्व है। ब्रह्मके चेतन अंशसे जीव और अचित्से प्रकृति उत्पन्न हुई है। ब्रह्म जगतके निमित्त तथा उपादान कारण हैं। ब्रह्म (नारायण) इस समस्त जड़ चेतन सत्ताके स्वामी हैं। वे निखिल-गुणोंके धाम और नित्य वैकुण्ठ-विहारी है। उनकी शरणमें जानेसे ही जीवकी मुक्ति होती है। प्रपत्ति (शरणागति) ही मोक्षका सर्वोत्तम साधन है। विशिष्टाद्वैतमत प्रपत्तिका मार्ग है। प्रपत्तिका स्वरूप माननेका अर्थ हो गया कि शास्त्र-विपरीत सभी कर्म त्याज्य हैं और शास्त्रके आचार ही विहित हैं क्योंकि शास्त्र भगवान्के आदेश हैं। शास्त्रके अतिरिक्त अन्य किसी माध्यमसे हम अपने आराध्यकी अनुकूलता नहीं जान सकते। आगे चलकर प्रपत्तिका मुख्य अश गौण हो गया और क्रिया प्रधान हो गई। शास्त्रका बाह्याचार प्रधान हो जानेसे अनेक वैष्णव मतोंका प्रसार हुआ।

द्वैतवाद

श्रीमद्वाचार्य द्वारा प्रवर्तित द्वैतवादके अनुसार जीव और ब्रह्म ये दो नित्य पृथक् सत्ताएँ हैं। जीव अणु एव दास है और ब्रह्म सगुण सविशेष और स्वतन्त्र है। जीवका परमार्थ है पौंच (सालोक्य, सायुज्य, सामीप्य, सारूप्य और सार्ष्टि) मेंसे किसी प्रकारकी मुक्ति प्राप्त करना। दृश्य जगत् सत्यसे अभिन्न है। विकारी और परिवर्तनशील होनेपर भी जगत् मिथ्या नहीं है। ब्रह्म वाणीका विषय नहीं हो सकता। परम तत्त्व ब्रह्म भगवान् विष्णु हैं। भक्ति, त्याग और ध्यानके साधनसे जीव मुक्त होता है।

द्वैताद्वैतवाद

इस मतमें द्वैत और अद्वैत दोनों दर्शनोका एक प्रकारसे सामञ्जस्य किया गया है। इसके प्रवर्तक निम्बार्काचार्यका कहना है कि जगत् ब्रह्मका परिणाम नहीं है। ब्रह्ममें परिणाम होनेपर भी वह विकृत नहीं होता। वह सर्वशक्तिमान् है। उसका सगुण भाव मुख्य है। जीव

और जगत् दोनो ब्रह्मके परिणाम हैं । ये ब्रह्मसे पृथक् भी हैं और अपृथक् भी । ब्रह्म जगत्का निमित्त या उपादान कारण है । जीव ब्रह्मका अंश है । उससे भिन्न भी है और अभिन्न भी । जीवका स्वरूप अणु है । मुक्तजीव ब्रह्मसे अभिन्न या एक होनेका अनुभव कर लेता है । मुक्तिका साधन उपासना मात्र है ।

शुद्धाद्वैतवाद

शुद्धाद्वैतवादके प्रवर्तक श्री वल्लभाचार्यजीने शंकराचार्यजीके इस सिद्धान्तका खडन किया है कि 'जगत् मिथ्या है।' उनका कहना है कि 'जगत् सत्य है।' उन्होंने उपासनाकी प्रतिष्ठा की है और श्रीकृष्णको परब्रह्म माना है । श्रीकृष्णके सम्बन्धमें वल्लभाचार्यजीका कहना है कि वे गुणातीत, निर्विशेष, कर्ता, भोक्ता, निर्विकार, सम्पूर्ण विरोधी धर्मोंके आश्रय, संसारके सब धर्मोंसे रहित तथा जगत्के उपादान कारण हैं । ब्रह्मसे अभिन्न जगत्की परिणति है क्योंकि ब्रह्म अविकृत परिणामी है । जगत्में पदार्थोंका आविर्भाव एव तिरोभाव होता रहता है । जीव शुद्ध तथा अणुरूप है । उसके लिये श्रेष्ठ मार्ग यही है कि वह ब्रह्मसे प्रीति करे । इस प्रीतिकी चरम परिणति श्रीकृष्णमें प्रतिभावकी स्थापना है, जो भगवद्-अनुग्रहसे होती है । जिसपर यह भगवद्-अनुग्रह होता है वही पुष्ट जीव कहलाता है । इसलिये इस सिद्धान्तको पुष्टिमार्ग कहते हैं ।

अचिन्त्यभेदाभेदवाद

अचिन्त्यभेदाभेदवादके प्रवर्तक श्रीचैतन्य महाप्रभुकी मान्यता है कि श्रीकृष्ण ही सत्य हैं, इतना ही जानना जीवके लिये पर्याप्त है । चैतन्य महाप्रभुने श्रीमद्भागवतको प्रस्थानत्रयीका भाष्य माना है । उनका कहना है कि 'श्रीमद्भागवतमें इन सब शास्त्रोंका पूरा वखन आ गया है । आगे चलकर इस सम्प्रदायके आचार्योंने ब्रह्मसूत्रोंपर भी भाष्य किया किन्तु भाष्य ही इसका मूलाधार रहा ।

इस सम्प्रदायके माननेवालोका कहना है कि ईश्वर, जीव, प्रकृति, काल और कर्म ये पाँच तत्त्व हैं। शास्त्र वाचक है और ईश्वर वाच्य। ईश्वरका ज्ञान शास्त्रसे ही सम्भव है। ब्रह्म तत्त्व श्रीकृष्ण ही हैं। वे सर्वगुणोसे युक्त जीवको भोग तथा मोक्ष देनेवाले हैं। उनमें कोई प्राकृतिक गुण नहीं, अतएव वे निर्गुण हैं। उनकी तीन शक्तियाँ हैं—संवित्, सन्धिनी और ह्लादिनी। जगत् ब्रह्मका परिणाम है। यह सत् है किन्तु अनित्य भी है। ईश्वर, जीव, प्रकृति और काल ये तत्त्व नित्य हैं। कर्म जड है। जीव अणु है। वह ब्रह्मका भोग्य है। प्रेमके द्वारा श्रीकृष्णका सान्निध्य प्राप्त कर लेना ही जीवकी मुक्ति है।

शैवदर्शन

निर्विशेष ब्रह्मका प्रतिपादन करनेवाले दर्शनको छोड़ दिया जाय तो सविशेष ब्रह्मका प्रतिपादन करनेवाले दर्शनके दो भेद रह जाते हैं—शैव और वैष्णव। यद्यपि इसके सौर, शाक्त और गाणपत्य तीन भेद और होते हैं किन्तु उपर्युक्त दो ही प्रधान हैं। अद्वैतवाद निर्विशेष ब्रह्मका प्रतिपादक दर्शन है। उसमें शैव एव वैष्णव दोनों प्रकारके उपासक हुए हैं। आजकल अद्वैतवादियोंमें शिवकी उपासना मुख्य हो गई है किन्तु आदिकालसे कभी भी वैष्णव उपासनाका न तो अद्वैतवादसे विरोध था और न तो श्रीकृष्णके उपासकोका अद्वैतवादमें अभाव था। वैष्णव दर्शन तथा अद्वैतवाद दोनों ही वेदोको प्रमाण मानते हैं। उपासनाके लिये निगमके साथ आगमका भी आचार सर्वत्र स्वीकार किया गया है किन्तु उनमें भी प्रामाण्य वेद ही हैं। शैवदर्शन आगम (तत्रशास्त्र) को निगमके (वेदादिशास्त्र) समान ही प्रमाण मानते हैं। उपासनाके क्षेत्रमें उनकी प्रवृत्ति तत्र मार्गकी ओर ही है। इसीलिये दक्षिणाचारके साथ उन्होंने वामाचारको भी स्थान दिया है।

पाशुपत दर्शन

पाशुपत दर्शनके माननेवालोका कहना है कि तीन परार्थ नित्य हैं—पति, पशु और पाश। पति परमेश्वर हैं—वह कर्मादि सापेक्ष

कर्ता है। पशु जीव है। जीवको फल भी परमेश्वर ही देता है। वह शरीरी तथा ससारका कारण है। ईशान, तत्पुरुष, अघोर, वामदेव और सद्योजात मन्त्र क्रमशः उसके सिर, मुख, हृदय, गुह्य तथा चरण है। वह मन्त्रमूर्ति है। उसके पाँच रूपोंमें ईशान रूप क्षेत्रज्ञ तथा भोक्ता है। तत्पुरुष प्रकृति रूप है। अघोर धर्मादि आठ अंगोंसे युक्त बुद्धि है। वामदेव अहंकार है और सद्योजात मनस्तत्त्व है।

पशु अपरिच्छिन्न, दुर्ज्ञेय तथा कर्ता है।

मल, कर्म, माया और रोध-शक्ति ये चार मल हैं। अपवित्रता मल-पाश है। इसमें बद्ध जीव विज्ञानाकल कहलाता है। असमाप्त कलुष जीव साधनासे मन्त्रेश्वर पद प्राप्त करता है। और कलुष समाप्त होने पर वह विद्येश्वर पदका अधिकारी होता है। धर्म और अधर्म कर्म-पाश हैं। कर्मपाश और मलपाशसे बद्ध जीवको प्रलयाकल कहते हैं। इस कोटिके जीव दोनों पाशोंके पक्व होनेपर मुक्त हो जाते हैं। सभी पाशोंसे बद्ध जीवोंकी सज्ञा जीवसकल है। जिसके भीतर प्रलयमें सब कार्य समा जाते हैं और सृष्टिके समय जिससे प्रकट होते हैं वह माया है। पुरुषकी गतिमें बाधा देने वाले कर्म रोध-शक्ति हैं। प्रलयाकल जीवोंमें अपक्व दोनों पाश जीव ही पुर्यष्टक-देह धारण कर अनेक योनियोंमें जन्म लेते हैं। पुर्यष्टक-देहमें अन्तःकरणचतुष्टय, पंचभूत, पंचभूतात्मा, दस इन्द्रियाँ, पाँचों शब्द आदि विषय, काल, नियति, विद्या, राग, प्रकृति, गुण और भोग-साधन-कला ये छत्तीस तत्त्व होते हैं।

प्रत्यभिज्ञा दर्शन

शैव दर्शनका जो स्वरूप कश्मीरमें अविनवगुप्ताचार्यने उपस्थित किया उसे ही प्रत्यभिज्ञा दर्शन कहते हैं। जीवका महेश्वराभिमुख ज्ञान प्रत्यभिज्ञा है। मुक्ति और अभ्युदय ये बाह्य एवं आन्तरिक क्लेशोंके विना ही परमेश्वरताकी प्राप्तिसे सिद्ध होते हैं। यद्यपि ईश्वर

स्वभावतः नित्य सिद्ध है तथापि मायावश अशतः ईश्वर रूपको अप्रकाश मानता है। उसीमें जीवत्व है। शास्त्रोंकी पूर्ण सहायतासे ईश्वरकी पूर्ण शक्तिका ज्ञान होता है। पूर्ण शक्ति परमात्मा जब आत्माके सम्मुख प्रकट होते हैं तब उनकी शक्तिके प्रतिसन्धानसे ज्ञान प्राप्त होता है। उस ज्ञानसे ही ईश्वर और अपनेमें अभेदका बोध होता है। ईश्वर निर्विकल्प और निविकार है परन्तु उसमें शक्तिका स्पन्दन है। ब्रह्ममें ज्ञान और क्रिया है। वे भावात्मा तथा समस्त पदार्थोंके स्वरूप हैं। उनकी इच्छासे ही जगत्की सृष्टि हुई है। महेश्वर निरावरण, चैतन्य रूप, अनवच्छिन्न, अद्वितीय, स्वानुभवेक प्रमाण, शक्तिचक्रेश्वर, आत्मचिन्तामणि, उपेय तथा अभिधेय हैं। उनकी स्वाभाविक शक्ति ही प्रकृति है। उनकी इस स्वात्मभूता प्रकृतिमें कभी अविचार नहीं होता। महेश्वर कर्ता, ज्ञाता तथा अनादि-सिद्ध स्वात्मा हैं। जीव चेतन है पर अनीश्वर है। वह परमेश्वरसे भिन्न है। मोहाच्छन्न होनेसे कर्ममें बद्ध होकर वह ससारी होता है। वह महेश्वरका दास है। महेश्वरके साथ एकत्व स्थापित होने पर वह सब विषयोंको ग्रहण करनेके योग्य हो जाता है। प्रत्यभिज्ञा अर्थात् जीव और ईश्वरका अभेद-बोध होनेसे ही मुक्ति मिल जाती है।

शैवाद्वैत

शैवाद्वैतवालोका मत है कि ब्रह्म आराध्य है और धर्माचरण उनकी आराधना। फलकी इच्छा त्याग करके कर्म करनेसे पापोंका समूह विनष्ट हो जाता है। पापोंका विनाश होनेसे चित्त शुद्ध होता है और तब ज्ञान प्राप्त होता है। कर्म एव ज्ञानके समुच्चयसे ही मुक्ति सिद्ध होती है। जीवका परम पुरुषार्थ शिवके समान गुणवाला हो जाना है और यही मुक्ति है, जो शिव कृपासे ही सम्भव है। यह मुक्ति, शिवका प्रसाद ही है जो उपासना द्वारा प्राप्त किया जा सकता है।

ब्रह्म (शिव) की प्राप्ति ही नाम मुक्ति है। कर्म, उपासना या ब्रह्म-विद्यासे शिवत्वकी प्राप्ति होती है। शूद्रका अधिकार ब्रह्म-विद्यामें

नहीं है। सत्कर्माचरण तथा पुराणादिके श्रवणसे उसके पाप-समूह विनष्ट हो जाते हैं। ब्रह्म (शिव) सगुण, सविशेष, ज्ञान, आनन्द आदि शक्तिसे सम्पन्न हैं और मनके द्वारा आनन्द भोगते हैं। जीव अनादि, अज्ञानवासना-बद्ध, परवश, चेतन, शक्तिपरिच्छिन्न, कर्ता और भोक्ता हैं। उसमें कर्तृत्व रचनाकी शक्ति स्वाभाविक है। मुक्त जीव भी अन्तःकरणसे युक्त होता है। पाप नष्ट हो जाने पर वह अखण्ड आनन्दका उपभोग करता है। ब्रह्मकी परम शक्तिमें ही जगत्का बीज है और वही प्रपञ्चका कारण बनती है। ब्रह्म परिणामी है, जगत् परिणाम। जन्म, स्थिति, प्रलय, तिरोभाव और अनुग्रह ये ब्रह्मके पांच कृत्य-प्रपञ्चक हैं।

लकुलीश पाशुपत दर्शन

लकुलीश पाशुपत दर्शन सम्प्रदायवाले मानते हैं कि पशुपतिने बिना किसी कारण और साधनके ही ससारका निर्माण कर दिया। इस ससारसे मुक्ति दो प्रकारकी होती है। १. दुःखकी आत्यन्तिक निवृत्ति, २ परमैश्वर्यकी प्राप्ति। ईच्छित वस्तुकी प्राप्ति ही परम ऐश्वर्य है। भगवानके प्रति दासत्व भाव भी एक प्रकारका बन्धन ही है। व्रत करना, भस्म आदि धारण करना तथा उपहार—एकान्तमें शिवका नाम लेकर हँसना, रोना आदि विपरीत चेष्टा करना—यही धर्म और अर्थके साधन हैं।

शाक्त दर्शन

शाक्त सम्प्रदायवालोंका कहना है कि पराशक्ति त्रिपुर सुन्दरीसे ही शब्द और वस्तुकी उत्पत्ति हुई है। शिव परम तत्त्व हैं। शक्तिके स्फूर्त रूप धारण करने पर शिवने तेजस रूपसे उसमें प्रवेश किया तब 'बिन्दु'का प्रादुर्भाव हुआ। शिवमें शक्तिके प्रवेशसे नारी तत्त्व 'नाद' व्यक्त हुआ। ये ही दोनों तत्त्व 'नाद, बिन्दु' मिलकर अर्द्धनारीश्वर हुए। यही कामतत्त्व है। पुरुषतत्त्व श्वेत और नारीतत्त्व लाल है।

इस काम और कला तथा नाद और बिन्दुके योगसे ही सृष्टिकी उत्पत्ति हुई है। मूल तत्त्व अनन्त और अव्यक्त है।

जीवके उद्धारके लिये वेद, वैष्णव, शैव, दक्षिण, बाम, सिद्धान्त और कुल ये सात आचार हैं। दिव्य भावका आश्रय लेनेसे देव-साक्षात्कार, वीर भावका आश्रय लेनेसे क्रिया-सिद्धि और पशुकी प्राप्तिसे ज्ञान-सिद्धि होती है। आराधनाके लिये महाशक्तिके दस महाविद्या रूप हैं। महाकाली, उग्रतारा, षोडशी (त्रिपुर सुन्दरी), भुवनेश्वरी छिन्नमस्ता, भैरवी, धूमावती, बगलामुखी, मातंगी और कमला। इन शक्तियोंके साथ अत्राकित दस आराध्य रूपोंकी उपासना होती है— महाकाल, अक्षोभ्य, पुरुष, पञ्चवक्त्ररुद्र, अम्बक, कबन्ध, दक्षिणामूर्ति, एकवक्त्ररुद्र, मतंग, सदाशिव और विष्णु। आचार-पालन और आराधनासे शक्तिकी कृपा प्राप्त कर लेने पर जीव शिवत्व प्राप्त करता है तब, पाशसे उसकी मुक्ति हो जाती है।

भक्ति दर्शन

नारद तथा शाण्डिल्यकृत भक्ति सूत्र ही भक्ति दर्शनके रूपमें विख्यात हैं। भक्तिके स्वरूप, साधन और तत्त्वका साक्षात्कार कराने तथा भक्तितत्त्वका निरूपण करानेवाले ये ही दर्शन प्रमुख हैं। वैसे भागवत, पुराणों और रामचरितमानसमें भी भक्तितत्त्वका विस्तार पूर्वक विवेचन हुआ है।

ईश्वरमें परानुरक्तिका नाम ही भक्ति है। शास्त्रोंमें नव प्रकारसे भगवानकी भक्ति करनेका विधान मिलता है। इसे नवधा भक्ति कहते हैं। नवधा भक्तिके सम्बन्धमें यह श्लोक बहुत प्रसिद्ध है—

श्रवणं कीर्तनं विष्णोः स्मरणं पादसेवनम् ।

अर्चनं वन्दनं दास्यं सख्यमात्मनिवेदनम् ॥

भगवानकी भक्ति पाँच भावोंसे की जाती है, जो इस प्रकार हैं—

१. प्रेमा (माधुर्य), जिसमें पति मानकर अपने इष्टकी भक्ति करते हैं, जैसे गोपियोंकी भक्ति।

२. सख्य, जिसमें मित्र या सखा-भावसे इष्टकी भक्ति करते हैं, जैसे अर्जुनकी भक्ति ।

३. दास्य, जिसमें सेवक भावसे इष्टकी भक्ति करते हैं जैसे, तुलसीकी भक्ति ।

४. वात्सल्य, जिसमें अपत्य भावसे इष्टकी भक्ति करते हैं, जैसे दशरथकी भक्ति ।

५. शान्त, जिसमें एकान्तमें बैठकर इष्टका चिन्तन करते हैं, जैसे योगियोंकी भक्ति ।

भक्तिसे पाँच प्रकारकी मुक्ति प्राप्त हो सकती है—

१. सालोक्य, जिसमें मृत्युके पश्चात् इष्टके लोकमें शाश्वत निवास मिलता है ।

२. सार्ष्टि, जिसमें भक्त इष्टके समान पद और प्रतिष्ठा प्राप्त कर लेता है ।

३. सामीप्य, जिसमें भक्त इष्टके पास शाश्वत रूपसे निवास करता है ।

४. सायुज्य, जिसमें भक्त इष्टमें पूर्णतः लीन हो जाता है ।

५. निर्वाण, जिसमें ब्रह्म निर्वाण प्राप्त हो जाता है ।

हठयोग दर्शन

शरीरको ज्ञान या सत्यका मन्दिर मानकर नेति, धौति आदि षट्कर्मसे उसकी शुद्धिका प्रतिपादन करनेवाले योग मार्गका भी अपना एक पृथक् दर्शन है । इसे हठयोग दर्शन कहते हैं । इसमें छहो चक्रोंका वेध करनेके पश्चात् कुडलिनी जाग्रतकी जाती है और तब जीवको मुक्ति प्राप्त होती है ।

हठयोग दर्शनमें जिन षट्कर्मोंका विधान किया गया है वे हैं १. धौति, २. बस्ति, ३. नेति, ४. नौलि, ५. त्राटक तथा ६. कपाल भाति । इनसे शरीरकी बाह्याभ्यन्तर शुद्धि होती है । हठयोगी निम्न लिखित चक्रोंका भेदन कर लेता है तब कुण्डलिनी जाग्रत होती है—

१. मूलमधार, २. स्वाधिष्ठान, ३. मणिपूर ४. अनाहत, ५. विशुद्ध, और

६. आज्ञा । इन छहो चक्रोंका भेदन कर लेनेपर योगी सहस्रार चक्रमें प्रवेश करता है जो कुडलिनीका स्थान है ।

नास्तिक दर्शन

चार्वाक दर्शन

इस शरीर और ससारको ही सब कुछ माननेवाले देहात्मवादियों या नास्तिकोंका भी अपना एक अलग दर्शन है । आज पाश्चात्य देशोंमें मार्क्सके द्वन्द्वात्मक भौतिकवादका बड़ा प्रचार है । ये भौतिकवादी योरपमें चाहे भले नये-नये हो किन्तु भारतमें इनकी परम्परा किसी न किसी रूपमें प्राचीनकालसे बराबर चली आई है । इनके एक आचार्य बृहस्पति माने जाते हैं । निश्चय ही देवगुरु बृहस्पतिसे ये भिन्न हैं । चार्वाक दर्शन नामसे जिस दर्शनका बोध होता है उसे प्राचीनकालमें कुछ लोग लोकायत दर्शन भी कहते थे क्योंकि इस मतवाले परलोक आदिकी बात नहीं मानते । कुछ लोग ऐसा भी कहते हैं कि चार्वाक और बृहस्पति एक ही व्यक्तिका नाम है । इस दर्शनके माननेवालोंका कहना है कि जैसे कुछ पदार्थोंके मेलसे गर्मी या सर्दी या और भी बहुतसे अन्य पदार्थ उत्पन्न हो जाते हैं उसी प्रकार पृथ्वी, जल, अग्नि और वायुके मेलसे चेतना उत्पन्न होती है । इस मतवाले आकाशको कोई तत्त्व नहीं मानते । चेतनाको शरीरसे भिन्न ये लोग कोई तत्त्व नहीं मानते । इनका कहना है कि चेतना शरीरके साथ ही नष्ट हो जाती है । इनकी दृष्टिमें पुरुषार्थ इतना ही है कि उचित-अनुचितका विचार छोड़कर शारीरिक सुख प्राप्त किया जाय । ईश्वरकी सत्ता ये नहीं मानते । परलोक, धर्म, सदाचार आदि इनकी दृष्टिमें पाखड है । इनका कहना है कि अर्थ और काम ही मुख्य पुरुषार्थ हैं ।

बौद्ध दर्शन

गौतम-बुद्ध पहले तपकी ओर ही प्रवृत्त हुए किन्तु कठोर तपके पश्चात् उन्होंने युक्ताहार-विहारका मध्यम मार्ग अपनाया और उसीको सर्वश्रेष्ठ बतलाया ।

भगवान बुद्धने चार सत्य स्थिर किए। इन सत्योपर उनके शिष्योंने आगे चलकर भाष्य किए जिन्हे मध्यम दर्शन, योगाचार, सौत्रान्त्रिक और वैभाषिक दर्शन कहते हैं।

मध्यम-दर्शन : इस दर्शनवाले मानते है कि विश्वके सभी पदार्थ क्षणिक हैं, उनका कोई रूप स्थिर नहीं। परमाणुओंकी अविरल प्रवाह-धारासे ही आकृतियाँ बनती हैं किन्तु परमाणु भी क्षणिक है। क्षणिक होनेके साथ ये सब दुःख रूप है। इस सिद्धान्तके अनुसार सब कुछ शून्य है। शून्यत्व, क्षणिक, दुःखरूपता आदिकी भावना करके शून्यमें विलीन हो जानेको ही मुक्ति या निर्वाण माना गया है। गुरुका उपदेश स्वीकार करना आचार बनलाया गया है और अप्राप्तकी प्राप्तिके लिये शङ्का करना योग माना गया है। शिष्यके लिये योग और आचार दोनों आवश्यक बताए गए है।

योगाचार : जिन्हे केवल आचारसे सन्तोष न हुआ उन्होने योगकी साधनाएँ कीं। इन लोगोंने यह सिद्धान्त स्थिर किया कि बुद्धिका ग्राह्य कोई पदार्थ नहीं। ग्रहण करनेवाला, ग्रहणकी क्रिया और ग्रहण होनेवाले पदार्थ परस्पर अभिन्न हैं। सब ज्ञान-ही ज्ञान है। बुद्धि (ज्ञान) स्वयन्नुभूत है। नानात्वकी प्रतीति भेदकी वासनाके कारण है। बाहरके पदार्थ शून्य है इसका ज्ञानही ज्ञान है। इसका साक्षात्कार ही मुक्ति है।

सौत्रान्त्रिक : मध्यम दर्शनमें भावके स्तरसे जगत्की अभिव्यक्तिको व्यक्त किया गया था। योगाचारने भावके स्तरके साथ भाव-जगत्का भी साक्षात्कार किया और बताया कि तर्कके साथ योगके द्वारा इससे ऊपर नहीं जाया जा सकता। सौत्रान्त्रिक दर्शनकी प्रवृत्ति इससे भिन्न हो गई। उसमें शाक्त दर्शनका प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है। वह भुक्ति-मुक्ति दोनोंका साधक बनने लगा। बज्रयानका तान्त्रिक मार्ग

इसी दर्शनको मानता है। इस दर्शनकी मान्यता है कि भाव जगत्—पदार्थोंका बुद्धि स्थित रूप—और प्रत्यक्ष जगत् दोनों सत्य हैं।

वैभाषिक : बाह्य और आन्तरिक दोनों पदार्थोंकी सत्ता माननेके कारण इसे कुछ लोग सर्वास्तित्वाद भी कहते हैं। भुक्ति मुक्ति दोनोंकी साधनामें रत रहनेपर सौत्रान्तिकोंका बज्रयान अन्तमें अनाचार बन गया। चार्वाकके जडवादको ही उन्नत बौद्धिक रूपमें यह दर्शन स्वीकार करता है। वह मानता है कि द्वादश आयतन (पाँच ज्ञानेन्द्रियाँ, उनके पाँच विषय, मन और बाह्येन्द्रियोसे अग्राह्य विषय) से भिन्न कोई सत्ता नहीं है।

आर्हत (जैन) दर्शन

जैन धर्मकी परम्परा ऋषभ देवसे मानी जाती है। ये लोग मानते हैं कि जगत्में चित् तथा अचित् दो तत्त्व हैं। दोनोंका ठीक ठीक विचार ही विवेक है। अन्य वस्तुओंको अपने काममें लाना चेतनका लक्षण है और इससे भिन्न अचित् (जड) है। विश्वमें पाँच अस्तिकाय (जिनकी सत्ता हो) तत्त्व हैं—जीव, आकाश, धर्म, अधर्म और पुद्गल। जीवके दो प्रकार हैं—मुक्त और ससारी। ससारी जीवोंमें भी कुछ मन-रहित होते हैं, कुछ मनवाले। अवकाश देनेवाला तत्त्व आकाश है, मुक्तिका साधन धर्मतत्त्व है। धर्माचरणसे जीव आलोक-काशमें जानेसे मुक्त हो जाता है। मुक्तिका प्रतिबन्धक तत्त्व अधर्म है। स्पर्श, रस और वर्णवाला तत्त्व पुद्गल है। यह अणु और स्कन्ध भेदसे दो प्रकार हैं—इसका अणु रूप भागके लिये अशक्य है। पृथ्वी, जल, वायु और तेज ये चार पुद्गल हैं।

कुछ जैनियोंने सात प्रकारके तत्त्व माने हैं—जीव, अजीव, आस्रव, बन्ध, सवर निर्जर और मोक्ष। अजीवके अन्तर्गत आकाश, धर्म, अधर्म, पुद्गल आ गए। बन्धके कारणको आस्रव कहते हैं। शरीर, वाणी और मनमें आस्रव होता है। मिथ्या दर्शन, वैराग्यहीनता,

प्रमाद, आदिके कारण जीवमे आस्त्रवके द्वारा उसका पुद्गलसे योगहोता है। यह सम्बन्ध ही बन्ध है। आस्त्रव रूप प्रवाह ससारको ढकनेवाला सवर है। यही सवर मोक्षका कारण है। सवरका रूप है गुप्ति (अशुभसे शरीर, मन, वाणीको रोकना), समिति (अहिंसा), निर्जरण (तपसे सञ्चित कर्मोंका नाश)। मोक्षके तीन मार्ग हैं—सम्यक् दर्शन, सम्यक् ज्ञान और सम्यक् आचरण।

सूफीवाद

अतिप्राचीनकालमे वेदान्तदर्शनका जो प्रचार पश्चिमी प्रदेशोमे हुआ उसका ही एक विकृत रूप सूफीवाद है। अलबरूनीका भी मत है कि सूफीवाद वेदान्तका पुनराविर्भाव मात्र है। कुछ लोगोका कहना है कि सूफी शब्दकी उत्पत्ति यूनानी भाषाके सोफस शब्दसे हुई है किन्तु कुछ लोग कहते हैं कि यह अरबी भाषाके सूफ शब्दसे निकला है जिसका अर्थ बाल होता है।

इस सम्प्रदायके दर्शनशास्त्रको तसव्वुफ कहते हैं। कुरान और हदीसकी कुछ गूढार्थवाची आयतोंको लेकर इसका दर्शनशास्त्र खड़ा किया गया है। सूफियोंके मतानुसार एकमात्र ईश्वर सत् है। पार्थिव जगत्मे जो कुछ देखा जाता है वह उस सत् पुरुषसे ही उत्पन्न हुआ है और अन्तमे उसीमे लीन हो जायगा। इसीसे इसे तरीकत या मोक्षमार्ग भी कहते हैं। आध्यात्मिक उन्नतिके स्तरानुसार इस सम्प्रदायके साधकोंकी दो श्रेणियाँ हैं—सालिक और मनाजिल। इस मतमें बाह्याचारपर विशेष बल नहीं दिया जाता। साधक अपने अन्तस्समे ही ईश्वरकी सत्ताका अनुभव करता और उसकी अर्चना करता है। सूफियोंका मार्ग प्रेमका है। यह लोग ईश्वरको प्रिय (माशूक) के रूपमे मानते हैं और अपनेको प्रेमी। वे भगवान्के भक्त होते हैं। कर्म-बन्धनसे जीवके मुक्त होकर भगवान्मे लीन हो जानेके सिद्धान्तपर उनका विश्वास है। अतएव सूफी अद्वैतवादी हैं। ये सभी भूतोमे, सभी दृष्टि जगत्में भगवान्का अस्तित्व स्वीकार करते हैं।

(२)

संसारके साहित्यिक वाद

जिस प्रकार भारतमें रस, ध्वनि, अलंकार, रीति, वृत्ति, औचित्य तथा वक्रोक्ति आदि साहित्य समुदाय फैले वैसेही योरपमें भी समय-समयपर साहित्य-सम्प्रदाय चले जिनमेंसे कुछका प्रभाव हिन्दी साहित्य-पर भी पड़ा है। इनका परिचय पाना प्रत्येक साहित्य प्रेमीका कर्तव्य है।

उदात्तवाद (क्लासिसिज़्म)

द्वितीय शताब्दी ईसवीके प्रसिद्ध लातिन (लैटिन) लेखक आउलुस गेलिउस (ओलस गैलियस) ने अपने ग्रन्थ नौक्तेस एन्तिकी'में सम्पूर्ण तत्कालीन वाङ्मयकारोंको दो भागोंमें विभक्त किया :—
१. उदात्तसमाजका लेखक (स्क्रिप्तर क्लासीकस), २. लोक-लेखक (स्क्रिप्तर प्रौलीतेरियस)। इनमेंसे उदात्तवर्गका लेखक वह उच्चवर्गीय लेखक था जो कुछ 'गिने-चुने सुखी' व्यक्तियोंके लिये रचना करता हो। कुछ शताब्दियोंके पश्चात् इसका यह भ्रामक अर्थ लगाया जाने लगा कि 'उदात्त-रचना' (क्लासिकल वर्क) वह ग्रन्थ है जो विद्यालयों अथवा शिल्प-संस्थाओंमें नियमित रूपसे अध्यापन कराया जा सके। यही अर्थ मध्यकालीन तथा पुनर्जागरणकालीन लातिननक मान्य रहा, जहाँसे यह अर्थ वर्तमान भाषाओंतक चला आया है।

मानववादियों (ह्यूमेनिस्ट्स) का मत था कि 'केवल यूनान और रोमके प्राचीन प्रमुख काव्य ही विद्यालयोंमें ग्रन्थ रूपसे अध्यापनके योग्य हैं अतः यूनान और रोमके महाकवि और लब्धप्रतिष्ठ रचनाकार ही उदात्त काव्य (क्लासिक्स) के अन्तर्गत आने चाहिएँ।' किन्तु जब अन्य देशोंकी लोक-भाषाओंमें भी अनेक विशिष्ट ग्रन्थ लिखे जाने लगे तब वे भी उदात्त-काव्य समझे जाने लगे। इस आधारपर उदात्त काव्य (क्लासिक्स) की यह परिभाषा बनी कि 'जिस रचनामें सौन्दर्यके भावात्मक और उदात्त आदर्शों तथा अनुपात और पूर्णताके

शाश्वत आदर्शोंकी प्रत्यक्ष अनुभूति हो वही उदात्त काव्य है।' यह भाव धीरे-धीरे पुनर्जागरणकालसे उठकर स्वैरवाद (रोमान्टिसिज़्म) में आ पहुँचा और आज भी बैबिटकी इस परिभाषामें सजीव है कि 'किसी भी श्रेणीकी प्रतिनिधित्व करनेवाली प्रत्येक वस्तु ही उदात्त (क्लासिक) है।' इस परिभाषामें आए हुए 'क्लासिकल' शब्दका भी लोगोंने बड़ा भ्रामक अर्थ लगाया क्योंकि बैबिटनने इस परिभाषामें 'वर्ग' (क्लास) शब्दका प्रयोग दार्शनिक अर्थमें किया था जिसका अर्थ है कि 'ससार-भरकी घटनाओं और वस्तुओंको सञ्चालित और शासित करनेवाली अदृश्य दैवी शक्तिका ही नाम वर्ग (क्लास) है।' इस परिभाषाके अनुसार योरोपीय साहित्यमें केवल यूनान और रोमका साहित्य ही वास्वमें उदात्त है।

'क्लासिक्स' शब्दका लातिन साहित्यमें अर्थ था प्राचीन महा-कवियोंके प्रति आदरपूर्ण सम्मानकी भावना और उनकी रचनाके आधार या अनुकरणपर रचना करनेकी भावना।' जब मध्यकालके पश्चात् योरोपीय भाषाओंमें प्राचीन साहित्योंकी प्रतिष्ठा, भाषा-सम्बन्धी समीक्षा, तुलना, परीक्षा और शैलीकी छानबीन हुई तब उन आदर्शों का प्रयोग केवल यूनानी और लातिन लेखोंपर ही नहीं वरन् देहाती या देशी भाषाओंके लेखोंपर भी किया जाने लगा।

इन नवीन उदात्त काव्योंके होनेपर भी लोगोंकी कुछ ऐसी धारणा बनी रही कि देहाती या देशी भाषाओंके साहित्यमें यूनान और रोमके उदात्त काव्योंकी महत्ता, प्रौढता और भव्यता नहीं आ सकती जो यूनान और रोमके शास्त्रीय, उपदेशात्मक तथा काव्योंमें अर्थात् ग्रहसनो, व्यंग्यात्मक नाटकोंमें विशेषतः ज़ासदो (ट्रेजेडियों) और महाकाव्यों (इपिक) में व्याप्त है। अतः बोकेशियो और पेन्नार्कमें जो सिद्धान्त स्थापित किए वे पुराने समझे जाने लगे और नये सिरेसे साहित्यके नये आदर्श स्थिर किए गए।

फ़लतः प्रिस्सिनोने नवीन लेखकोंके लिये यह सिद्धान्त घोषित

किया 'कि तुम्हें प्राचीन उदात्त महाकाव्योकी शैलीके अनुसार रचना करनी चाहिए।' परिणामतः इटलीके जागरणकालीन साहित्यने 'देहाती भाषामे उदात्त साहित्य' का अत्यन्त भव्य किन्तु अत्यन्त भयङ्कर रूप धारण कर लिया।

सत्रहवीं शताब्दीमे फ्रान्सवालोने इस रूपको उद्योका त्यों अपना लिया। अन्तर इतना ही रहा कि जहाँ इटलीवालोने लातिन लेखकोंको इष्ट बनाया था वहाँ फ्रान्सीसीयोने यूनानियोको बनाया।

इङ्गलैण्डमे शेक्सपियरके समयमे भी उदात्तवादका एक स्वरूप वर्तमान था। यदि उदात्तवादका अर्थ यूनान और रोमके प्राचीन उदात्तकाव्योके सिद्धान्तो और प्रयोगोका अनुकरण हो तो लोक-भाषामें निश्चित रूपसे उदात्तकाव्योकी रचना हुई, जिसने एलिजाबेथ-कालके 'पाण्डित्यवाद' (पेट्रार्किज्म) और इटली-प्रभावित आंगरेजीकी सृष्टि की। किन्तु इसने कोई निश्चित प्रत्यक्ष साहित्यिक स्वरूप नहीं प्रस्तुत किया।

स्पेनी साहित्यका सबसे महत्त्वपूर्ण युग 'उदात्तयुग' ही कहलाता है। किन्तु वहाँके साहित्यपर भी लातिन या यूनानी प्रभावके बदले इटलीपनका प्रभाव अधिक है।

मिथ्योदात्तवाद (सूडो क्लासिसिज्म)

अठ्ठारहवीं शताब्दीके फ्रांसीसी साहित्यका केन्द्र था 'विचार'। इस युगके लेखक रचयिता होनेके साथ-साथ दार्शनिक भी थे। शुद्ध साहित्यिक और कलावादी (सौन्दर्यवादी) क्षेत्रोमे उदात्त काव्यवादका आदर्श इतना रूढ़ और स्थिर हो गया कि वह अब मिथ्योदात्तवाद (सूडो क्लासिसिज्म) कहलाने लगा। स्पेन, जर्मनी और इटलीमें फ्रांसके इस साहित्यके अनेक महत्त्वहीन अनुगामियोका झुण्ड एकत्र हो गया। जर्मनीके साहित्यिक इतिहासकारोने गौट्शेडके युगको 'मिथ्यो-दात्तवादी' बताते हुए कहा है कि 'वह फ्रांसीसी उदात्तवादका आरोपण-

मात्र है।' किन्तु उस युगके पश्चात् शिलर और गेटेके युगको वे लोग शुद्ध उदात्तवादी युग मानते हैं।

स्वैरवादियोंके मतानुसार उदात्तवादी वे हैं जो विश्वास करते हैं कि 'महाकवियो अथवा किसी कृतिको बुद्धिसङ्गत या विवेकपूर्ण सौन्दर्यके भावात्मक आदर्शितक पहुचाना ही कविका धर्म है।' इस दृष्टिसे नवोदात्तवाद ही उदात्तवादी भावनाका अन्तिम स्वरूप है। 'उदात्तवादी' (क्लासिकल) शब्दकी उपर्युक्त परिभाषाओं और विवेचनाके अनुसार इसके पाँच अर्थ हुए—१. वह कला या साहित्य जो समाजके उच्चतर वर्गोंके लिये रचा गया हो। २. जिनके रचयिताओं की कृतियाँ सब युगोमें समान रूपसे अध्ययन और मननके योग्य हो। ३. यूनानी-रोमीय साहित्य। ४. वे सभी युग, जिनमें प्राचीन कालके लोगोंके योग्य साहित्य रचा गया हो। प्रारम्भमें तो यह शब्द इस अर्थमें उन्हीं कृतियोंके लिये प्रयुक्त किया गया जिनमें प्राचीन ग्रन्थोंकी भावना और शैलीका अनुकरण किया गया था किन्तु पीछे यह शब्द ऐसी समस्त कृतियोंके लिये प्रयुक्त होने लगा जो अत्यन्त उच्च श्रेणीकी हो, चाहे वे प्राचीन काव्योंकी भावना और शैलीके प्रतिकूल ही क्यों न हो। ५. जिन युगोमें साहित्यिक पूर्णताके स्थिर और स्वतः पूर्ण आदर्श प्राप्त किए जाते हो। यह भावना अनुकरणके सिद्धान्तका विवेकीकरण है।

नवोदात्तवाद (निओक्लासिसिज्म)

पुनर्जागरणकाल तथा अष्टारहवीं शताब्दीमें प्राचीन उदात्तवादी साहित्यकी भावनाको पुनः जागरित करनेके लिये नवोदात्तवादका आन्दोलन चलाया गया। वास्तवमें वही वर्तमान कृति नवोदात्तवादी कहलाती है जिसमें लेखककी भावना ज्योंकी त्यों अभिव्यक्त हुई हो, जिसमें यह भावना न हो कि वह मिथ्योदात्तवादी (सूडोक्लासिकल) है। इनका मत था कि कलाके ठीक रूपोंको फिरसे ग्रहण करना चाहिए।' आगे चलकर यह साहित्यको समाजकी दृष्टिसे देखने लगा।

रहस्यवाद (मिस्टिसिज़्म)

साहित्यिक रचना-पद्धतियोंपर रहस्यवादका सबसे अधिक प्रभाव पड़ा। २० ई० पू० में यहूदी 'फिलो'ने ही सर्वप्रथम रहस्यवादका तत्त्व चलाया। ग्यारहवीं और बारहवीं शताब्दीके कुछ भिषज्जोने ईश्वर और मनुष्यके बीच प्रेमके आदान-प्रदानके प्रयोगात्मक लक्षणकी बात चलाई। असीसीके सन्त फ्रान्सिसने प्रेमी ईसा और उस संसारके लिये प्रेम मंदिरताका अनुभव किया जो ईश्वर-सम्पृक्त आत्माओंको पवित्र सृष्टिके रूपमें दिखाई पड़ता है और जहाँ सब भाई-बहन हो जाते हैं। सन्त फ्रान्सिसका यह आन्दोलन इटलीमें रमन ललने चलाया जिसने माधुर्य-भाव या पत्नीत्व-भावके रहस्यवादके बदले 'सखा-भावके रहस्यवाद'का प्रसार किया जिसमें आत्माको ईश्वरका मित्र बनाकर मिलानेकी बात कही जा सकती है। जर्मनीमें साहित्यिक रहस्यवादका विकास श्रीमती मैक्थिल्डेने किया जो मध्ययुगकी सबसे महान् महिला रहस्यवादिनी थीं। उनके 'ईश्वरीय स्रोतका प्रवाहित प्रकाश' (स्ट्रीमिङ्ग लाइट आफ् दि गौडहेड) को ही लोग दोतेके 'स्वर्ग' (पारादिसो) की रचनाका आधार मानते हैं। डोमीनिकनोने लोक-भाषामें एक नई भाषा ही उत्पन्न कर ली जिसमें वे अपने रहस्यात्मक विचार व्यक्त किया करते थे। उनके ही शिष्य पन्द्रहवीं शताब्दीमें वर्तमान धर्म (मॉर्डन पायटी) के प्रवर्तक हुए। जिस उदात्तवादी रहस्यवादमें ईश्वरको ही वास्तविक प्रेमी और आत्माको स्वतन्त्र होकर पूर्ण रूपसे अधीन तत्त्व मानते हैं उसे फ्रान्समें सालेके सन्त फ्रान्सिसन सर्वोच्च प्रेम-सिद्धान्तके रूपमें विकसित किया।

साहित्य और समीक्षाके क्षेत्रका सम्बन्ध उस रहस्यात्मक ह्राससे अधिक है जिसे मौनवाद (क्वायटिज्म) कहते हैं। इसका अर्थ यह है कि वे लोग आत्माका ईश्वरके अवीन होनेको आध्यात्मिक जीवनकी सुस्ती समझ बैठे हैं। इस आन्दोलनका प्रचार माइगुएल डी मोल्लिनोसने स्पेनमें और श्रीमती दे गुइयोने फ्रान्समें किया।

कुछ व्यापक और विशिष्ट अर्थमें रहस्यवादका क्षेत्र कुछ विस्तृत है क्योंकि अधिकांश अंगरेजी लेखकोंने प्रकृतिकी सावनामें ही गम्भीर आध्यात्मिक अन्तःप्रेरणा प्राप्त की है, इसलिये उनकी अधिकांश रहस्यवादी सामग्रीका आधार प्रकृतिसे ही सम्बद्ध है। यह प्रकृतिसे रहस्यात्मक प्रेरणा प्राप्त करनेकी प्रवृत्ति ही 'छायावाद' (सूडो मिस्टिसिज्म) कहलाई।

साहित्यकी दृष्टिसे रहस्यवादका अर्थ है रहस्यके सिद्धान्तको मानना और रहस्यका वर्णन करना अर्थात् यह मानना कि संसारमें बहुतसे तत्त्व, बहुत-सी घटनाएँ और बहुत-सा ज्ञान ऐसा है जो इतना गूढ़ है कि कार्य-कारणका सम्बन्ध तो समझमें नहीं आता किन्तु वह होता अवश्य है। संसार किसने बनाया? संसारमें प्राणियोंका परस्पर क्या सम्बन्ध है? उनके कार्योंपर किस शक्तिका शासन चलता है? ये सब रहस्यकी बातें हैं। जब कोई साधक इन पारमार्थिक रहस्योंको खोजने चलता है, उसके लिये साधना करता है और उस साधनामें सफल या विफल होता है तब वह अपने उस अनुभवका वर्णन करना प्रारम्भ करता है। यह वर्णन प्रायः पाँच प्रकारका होता है—

१. जिसमें साधक ज्ञातव्य रहस्यका कुछ परिचय देकर कहता है 'नेति' अर्थात् इतना ही नहीं है अभी और भी कुछ है, जिसका मैं वर्णन नहीं कर सकता, जिसका वर्णन करना मेरे सामर्थ्यसे बाहर है, जो वर्णित हो ही नहीं सकता।
२. जिसमें वह सङ्केतों तथा रूपकोंके द्वारा समझानेका प्रयत्न करता है और उस रहस्यका आभास-मात्र देता है और कहता है कि 'वह-कुछ-कुछ ऐसा है' पर गूँगेके गुडके समान उसके आनन्द या स्वादसे स्वयं परिचित होते हुए भी उसका परिचय नहीं दे पाता।
३. जिसमें साधक उस रहस्यको प्राप्त करनेके मार्ग सुझाता है।
४. जिसमें साधक उस मार्गमें पड़नेवाली कठिनाइयों और बाधाओंका परिचय देकर उस सम्बन्धमें अपना अनुभव भी बताता चलता है।
५. जिस रहस्यकी शक्तिके प्रति आत्मीयता स्थापित

करके उससे न मिल पानेपर उत्कण्ठा, व्याकुलता और विह्वलताका वर्णन करता है। इन पौंचोके अतिरिक्त एक छठी रहस्य-दृष्टि भी होती है जिसमे कोई व्यक्ति (कवि या साधक) ससारकी वस्तुओंसे रहस्यात्मक प्रेरणा ग्रहण करता है, जैसे खिले हुए फूलोंको देखकर यह प्रेरणा पाना कि यह ईश्वरकी मुसकान है या कोई रहस्यमयी शक्ति इस फूलके रूपमें हँस रही है। यही छायावादी या अर्द्ध-रहस्यवादी (सूडोमिस्टिकल) भावना है।

छायावाद (सूडो मिस्टिसिज़्म)

जब कोई कवि किसी दार्शनिक साधककी पद्धतिपर किसी पारमार्थिक या दार्शनिक भाव-तत्त्वकी अभिव्यक्ति काव्यमें करने लगता है और पाठकको यह भ्रम हो जाता है कि कविने ही सचमुच सावक होकर यह बात कही है तब उस रचना और रचनाकार को छायावादी कहते हैं। रहस्यवाद और छायावाद दोनोंमें सबसे बड़ा अन्तर यही है कि रहस्यवादमें साधक या ज्ञाता किसी तत्त्वकी स्वयं खोज करके उस तत्त्वके सम्बन्धमें अपने अनुभवका बखान करता है किन्तु छायावादमें न तो साधना हाती है, न अनुभव होता है, वरन् सावकके अनुभवकी छाया या शैलीपर उसी प्रकारकी काल्पनिक काव्यात्मक अभिव्यक्ति की जाती है। प्राकृतिक दृश्यो या वस्तुओंसे रहस्यात्मक प्रेरणा लेकर काव्यमें लाक्षणिक भाषामें ढाल देना ही छायावादीका लक्ष्य और साध्य है।

पारमार्थिक रहस्यवाद (स्पिरिटुअल मिस्टिसिज़्म)

ससारके कुछ व्यक्तियोंमें अद्भुत प्रकारसे ऐसी शक्ति आ जाती है कि वे भूत, भविष्य, वर्तमानकी बातें कहने लगते हैं, भविष्यवाणी करते हैं अथवा अलौकिक तथा चामत्कारिक ढङ्गसे ऐसा व्यवहार करते हैं जिसका कोई प्रत्यक्ष, लौकिक तथा वैज्ञानिक स्पष्टीकरण नहीं किया जा सकता। इस प्रकारका आचरण, इस प्रकारके आचरणमें विश्वास

तथा काव्यमे इस प्रकारकी अभिव्यक्तिको ही पारमार्थिक रहस्यवाद कहा जाता है ।

लौकिक रहस्यवाद (सिक्यूलर मिस्टिसिज़्म)

कुछ विद्वानोंका मत रहा है कि ससारकी प्रत्येक क्रिया और प्रत्येक वस्तु रहस्यमय है । उसे तबतक नहीं समझा जा सकता जबतक हम उसका पूर्णज्ञान न प्राप्त कर लें अर्थात् यह जान लें कि ससारकी जितनी वस्तुएँ हैं उन सबमे कोई न कोई पारस्परिक सम्बन्ध है जिसके कारण सुदूर रहनेवाली वस्तुएँ भी एक दूसरीके समीप आकर एक दूसरेसे आबद्ध होती हैं और समीप रहनेवाली वस्तुएँ एक दूसरेसे दूर चली जाती हैं । यह संयोग प्राणियोंमे पिछले जन्मके संस्कारपर और जड़ पदार्थोंमे विचित्र रहस्यात्मक संयोगसे उपस्थित होता है । इस लौकिक रहस्यवादका दूसरा रूप है मनःसम्बन्ध, जिसके अनुसार प्रत्येक प्राणी एक जटिल रहस्यात्मक तत्त्व है, जिसके मनकी कोई थाह नहीं है कि वह किस दशामे क्या कर बैठेगा और किसके प्रति उसकी क्या रचि, इच्छा और वृत्ति है ।

परमार्थवाद (स्फिरिचुअलिज़्म)

प्रायः सभी आस्तिक लेखक यह मानते चले आए हैं कि 'इस सृष्टिको रचनेवाला तथा इसपर शासन करनेवाला कोई एक अलक्ष्य दैवी हाथ है जिसकी अगणित शक्तियों निरन्तर अनेक रूपोंमे ससारके प्रत्येक पदार्थ और जीवकी भाग्य-सञ्चालिका बनकर उसे विभिन्न कार्योंमे प्रवृत्ता करती है ।' इस मतके माननेवाले सभी परमार्थवादी कहलाते हैं ।

मिथ्या-परमार्थवाद (सूडो-स्फिरिचुअलिज़्म)

बहुतसे कवि स्वयं दार्शनिक या आस्तिक न होते हुए भी अपनी रचनाओंमे बीच-बीचमे पाण्डित्य-प्रदर्शनके लिये आत्मा, परमात्मा, कर्मवाद, मोक्ष आदि तत्त्वोंको मीमासा करते हुए इन सिद्धान्तोंके अनुसार अपने ग्रन्थोंकी रचना भी करते हैं और प्रायः उनमे ईश्वरकी

सत्ता और शक्तिका विशेष रूपसे महत्त्व सिद्ध करते हैं, किन्तु मूलतः उनके ग्रन्थ लोक-विषयक ही होते हैं। ऐसे सब लेखक और ग्रन्थ मिथ्या-परमार्थवादी माने जाते हैं।

विवेकवाद या बुद्धिवाद (रैशनलिज़्म)

विवेकवादियोंका कहना है कि—१. इन्द्रिय ज्ञानके बिना भी हमारा विवेक स्वाभाविक प्रकाशसे वास्तविक ज्ञान प्रदान कर सकता है। इसी अर्थमें सत्रहवीं शताब्दीके दार्ष्टान्तिक विवेकवादकी तुलना तथ्यानुभववादसे की जाती है। २. विवेकमें सत्य ढूँढ़नेकी स्वतन्त्र सत्ता होती है जिसके द्वारा वह निष्पन्न और निर्लिप्त होकर सत्यकी खोज कर सकता है। यही बुद्धिवाद है। ३. वास्तविकता या सत्यको समझनेमें हमारा विवेक एक क्रम बना देता है और वास्तविकतापर उसका आरोप करके उसे जान लेता है। ४. धार्मिक अर्थमें विवेकवादी वह समझा जाता है जो स्वतन्त्र विचारक और नास्तिक हो। इस अर्थमें अठारहवीं शताब्दीके वे सभी लोग विवेकवादी कहलाते हैं जो ईश्वरको तो मानते हैं किन्तु किसी धर्ममें विश्वास नहीं करते। मोन्तेन या शेली जैसे लोगोका 'विवेकवाद' अथवा दोस्तोएवस्की या डी० एच० लौरेन्स जैसे लोगोके 'निर्विवेकवाद'पर इन्ही भेदोकी दृष्टिसे विचार करना चाहिए। वास्तविक विवेकवादी या बुद्धिवादी वह है जो केवल वही बात कहे और माने जो बुद्धिसङ्गत हो, जिसे किसी साधारण व्यक्तिका विवेक सरलताके साथ स्वीकार कर ले।

अबुद्धि-वाद (ऐण्टीरैशनलिज़्म या ऐन्टी इन्टेलेक्चुअलिज़्म)

वभिन्न प्रकारके बुद्धिविरोधवादके उदाहरण प्रायः सभी युगोंको छिटपुट रूपसे प्राप्त होते रहे हैं। प्लेटो (अकलातून) ने कहा है कि 'सौन्दर्य तभी अनुभूत होता है जब हम उससे प्रेम करते हैं। उसी उत्साहके क्षणमें वह भावित भी होता है और बिना किसी प्रकारकी तत्त्व-ज्ञान-क्रिया बीचमें डाले ही यह निर्णय हो जाता है कि यह सुन्दर है।' इसीलिये पुनर्जागरणकालसे यह सिद्धान्त चला कि 'किसी

कलात्मक कृतिकी लाभकर तथा प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया यही है कि उसपर कविता लिख दी जाय।' प्रत्यक्षवादी (पौजिटिविस्ट) दार्शनिकोंने यह सिद्धान्त चलाया कि 'कलाके अनुभव का आनन्द वैसा ही होता है जैसे पशुओंको भूखका आनन्द मिलता है' अर्थात् ये लोग मानते हैं कि 'मनुष्यको कलात्मक वस्तु देखनेमें जो आनन्द मिलता है वह ठीक उसी कोटिका होता है जैसा पशुको चारा खानेमें प्राप्त होता है।' इसीलिये अपने अनुभवका अन्तर्विश्लेषण कर सकनेवाले कला-प्रेमियोंने यह सिद्धान्त अधिक नहीं माना है।

जर्मनीके स्वैरवादियोंने यह कहा कि 'प्रतिभाशाली व्यक्तिमें एक परम दानवी शक्ति (डस डेमोनिशे) होती है।' वहाँ स्वान्तःप्रवृत्तिकी यह महत्ता व्यापक रूपसे मान ली गई। बर्गसन और क्रोचे आदि वर्त्तमान लेखकोंने इन सिद्धान्तोंको पुनरुज्जीवित और परिष्कृत करके उपस्थित किया। क्रोचेका स्वान्तःप्रवृत्ति-सिद्धान्त सम्भवतः वर्त्तमान युगमें सर्वाधिक प्रभावशाली सौन्दर्यवादी सिद्धान्त है। फिर भी उसके सिद्धान्तका बड़ा तीव्र विरोध हुआ, क्योंकि ये लोग सौन्दर्यात्मक अनुभूतिके लिये सौन्दर्यात्मक निर्णयकी आवश्यक नहीं समझते।

स्वैरवाद या स्वच्छन्दतावाद (रोमान्टिसिज्म)

यह शब्द प्राचीन फ्रान्सीसी रोमान्ज या रोमान्स (उपन्यास) से लिया गया है किन्तु इसका निश्चित प्रयोग इंग्लैण्डमें १६५४ के लगभग 'उपन्यासके समान' कहकर निन्दाके रूपमें हुआ जिसका यह अर्थ लगाया गया कि 'यह काल्पनिक और भूठा है।' अष्टादशवीं शताब्दीमें इसका प्रयोग कुछ अच्छे अर्थोंमें उन स्थानोंके लिये होने लगा जो उदास लगनेपर भी प्रिय होते हैं। जर्मनीमें 'रोमान्टिश' शब्दका प्रयोग पहले तो 'उपन्यास' के अर्थमें किन्तु फिर प्राकृतिक दृश्योंके लिये होने लगा। साहित्यमें उदात्तवादके विरोधी पक्षके रूपमें 'रोमान्टिसिज्म'का प्रयोग फ्रीड्रिख श्लेगेलने किया और श्रीमती स्त्रैलने उसे फ्रान्समें प्रचलित किया। आगे चलकर इसमें 'प्रेम' और

‘विवाद’ का मेल हो गया। फिर तो इसकी बहुतासी परिभाषाएँ चल निकलीं। साहित्यिक प्रयोगसे पहले फ्रांसीसी दृष्टिसे ‘रोमान्टिक’ का अर्थ है ‘साहसशील, भावनाशील और कल्पनाशील।’ दूसरा है बहुमुखी साहित्यिक आन्दोलन और उसके पूर्व रूप तथा तीसरे, ‘रोमान्टिक’ का प्रयोग साहित्यिक स्वैरवादके अनेक रूपोंके लिये हुआ। इसीलिये साहित्यिक स्वैरवादकी न तो परिभाषा दी जा सकती है और न उसका काल बँधा जा सकता है। यह अठारहवीं शताब्दीके अन्तिम भाग और उन्नीसवीं शताब्दीके प्रारम्भकी उन असंख्य साहित्यिक प्रवृत्तियोंके अर्थमें व्यापक रूपसे प्रयुक्त होने लगा जो समय, स्थान और लेखकके अनुसार अनेक रूपोंमें मकट हुई और जो प्राचीन रूढ़ियोंकी सीमाके भीतर नई दिशाओंकी खोजसे लेकर खुले विद्रोह तकके रूपमें मिलती हैं। ये प्रवृत्तियाँ मोटे रूपमें— १. विषय, २. प्रवृत्ति और ३. शैली, इन तीन श्रेणियोंमें बाँटी जा सकती हैं।

स्वैरवादी विषयके अन्तर्गत निरुदात्तवादी देशोंके दृश्य और उनकी संस्कृति, मध्ययुग तथा राष्ट्रीय अतीतके दृश्य और उनकी संस्कृति आ जाती थी। साथ ही दूसरे देशोंकी बातें, स्थानीय चित्रण (लोकल कलर) और व्यापकके बदले विशिष्टका वर्णन, तात्कालिक व्यक्तिगत अनुभवके रूपमें प्रकृतिका वर्णन ईसाई धर्म और परलोकवाद, अलौकिकता, रात्रि, मृत्यु, खँडहर, समाधियों या श्मशान, भयानक कार्य या शैतानके कार्य, स्वप्न और उपचेतन मन आदिका वर्णन होता था। स्वैरवादकी अत्यन्त प्रमुख प्रवृत्ति है व्यक्तिवाद (इन्डिविजुअलिज्म)। स्वैरवादी नायक या तो आत्मकेन्द्रित व्यक्ति होता है जो उदासी, दुःख या निराशासे भरा होता है या समाजके विरुद्ध तीव्र, भयङ्कर, क्रान्तिकारी विद्रोह करता है अर्थात् दोनों रूपोंमें वह रहस्यमय मनुष्य होता है। इस स्वैरवादका कवि भविष्य-वक्ता (सीअर) होता है। इसमें विवेक-पूर्णके बदले भावक,

वास्तविकके बदले आदर्श और आवश्यकताके बदले आकांक्षाको प्रधानता दी जाती है। अभिव्यक्तिके सम्बन्धमें स्वैरवादका कथन है कि सब नियम और रूढ़ियों तोड़ डालो, केवल स्वयं विचार-प्रवाह (स्पॉन्टेनिटी), अन्तःप्रेरणा (इन्ट्यूशन) और प्रगीतात्मकताका अनुगमन करो। इसमें अधिकांश चिन्तन, अस्पष्टता, असङ्गतता, विचित्र भाव-सस्फुरण आदिका समावेश होता है। स्वैरवादके ये सब पक्ष किसी एक राष्ट्रीय साहित्य, युग या लेखकके लिये प्रयुक्त नहीं हो सकते और इनमेंसे बहुतसे तो परस्पर विरोधी भी हैं। स्वयं स्वैरवादियोंके समीक्षात्मक लेख पढ़नेसे प्रतीत होता है कि उनका उद्देश्य केवल उदात्तवादसे विद्रोह करना है।

सैद्धान्तिक दृष्टिसे देखा जाय तो स्वैरवादमें दो उद्गम-तत्त्व हैं—
 १. बन्धन-मुक्तता और २. मनोवेग। बन्धन-मुक्तताके भीतर व्यक्तिवाद तथा नियमो, शास्त्रों और रूढ़ियोंसे विद्रोह भी आ जाता है और मनोवेगके अन्तर्गत मनका मनःप्रवाह (स्पॉन्टेनिटी), स्वतः उपचेतन (सब कौन्शस), कलात्मक रचना तथा क्रियाके स्रोत और अन्य विवेक-निरपेक्ष मानव-व्यवहार भी आ जाते हैं, जैसे—जीवन-शक्ति (लिबिडो), अन्तःप्रेरणा या प्रातिभ ज्ञान (इन्ट्यूशन) तथा रहस्यात्मिका वृत्ति (मिस्टिकल फैकल्टी)। स्वैरवादी युगमें, विशेषतः फ्रान्समें, चित्रकार, मूर्तिकार और संगीतज्ञ भी साहित्यिक स्वैरवादियोंके साथ मिलकर, नियमों और रूढ़ियोंके विरुद्ध विद्रोह करके मनःप्रवाह (स्पॉन्टेनिटी) और मनोवेगात्मक अभिव्यक्तिके नामपर एक हो गए। वैगनरके सङ्गीत-नाटक जर्मनीके स्वैरवादी सिद्धान्तोंके अनुसार सब कलाओंको एक समझने लगे। पिछली उन्नीसवीं शताब्दीके प्रतीकवादियोंने वैगनरके सम्प्रदायको प्रोत्साहन देते हुए स्वैरवादसे गठबन्धन कर लिया और राजनीतिमें भी जो बन्धन-मुक्तताकी भावना थी वह भी साहित्यिक स्वैरवादके साथ-साथ चल पड़ी।

बीसवीं शताब्दीके प्रारम्भमें लसेयाने स्वैरवादपर यह आपत्ति की कि 'इसने साधारण जनताकी बुद्धि और विवेकको कल्पना और इन्द्रियानुभवतासे पराभूत कर लिया है।' बैबिटका कहना था कि 'कल्पना और मनोभाव सब बुद्धिके अधीन होने चाहिएँ और विवेकके निर्देशानुसार सङ्कल्प-द्वारा इनका सन्तुलन होना चाहिए।' उधर नवस्वैरवादी कहते हैं कि 'यद्यपि आत्मचेतन बुद्धिको छोड़ना और आदिम भोले-भालेपनको स्वीकार कर लेना न उचित ही है न सम्भव किन्तु विवेकी पुरुष और आध्यात्मिक शक्तियोंके बीच विवेकपूर्ण और विवेक-निरपेक्ष मानव-वृत्तियोंका सम्मिलन होना ही चाहिए।' तथातिरेकवादी तो 'विवेक' को पूर्णतः तिलाञ्जलि ही दे देते हैं।

नवस्वैरवाद (निओरोमान्टिसिज़्म)

जर्मनीमें १८६० के लगभग नवस्वैरवादका प्रारम्भ हुआ जो १८९० के लगभग अभिव्यञ्जनावाद (एक्स्प्रेसनिज्म) के रूपमें विकसित हुआ। इसके सिद्धान्तमें ही दो विरोधी असङ्गत (इरैशनल) रूप थे—१. एक ओर सौन्दर्यवाद, अरस्तूवाली तटस्थता, ह्यासोन्मुखता और पलायन-वादिता और २. दूसरी ओर शक्तिकी पूजा, वीरता, रक्त और भूमि तथा जाति और वर्ग चित्रण भी था। ये लोग कल्पना, चित्रण (कलर), स्वप्न और शब्द-सङ्गीतपर अधिक बल देते थे।

रोदनवाद (ड्राउन्ड इन टीयर्स)

'रोदनवाद' शब्दका प्रयोग उन प्रारम्भिक स्वैरवादियोंके लिये निन्दाके रूपमें होता था जो जीवनके काँटोसे विधे, रक्तसे लथपथ दिखाई पड़ते थे और इस अज्ञात ससारके भारी और शान्तिपूर्ण भारसे थककर निराशासे भरे हुए दुःखोंके गीत गाते थे। ये लोग जर्मनीमें 'वैल्शमेर्ज' कहलाते हैं। इन्हे ससारमें चारो ओर दुःख ही दुःख दिखाई पड़ता है इसलिये ये अपनी रचनाओंमें केवल वेदनाके गीत गाते हैं। हिन्दीमें 'प्रसाद' ('आँसू'में) और महादेवी वर्मा ऐसे ही रोदनवादी हैं।

कलार्थे कला (आर्ट फ़ौर आर्ट्स सेक)

प्रारम्भमे योरपमे यह माना जाने लगा था कि 'कलाका उद्देश्य उपदेश देना है' अर्थात् 'काव्यकी सृष्टि उद्देशके लिये होनी चाहिए।' किन्तु स्वैरवादियोने यह कहना प्रारम्भ किया कि 'कविताका उद्देश्य आनन्द देना है।' वर्डस्वर्थने अपने 'लिरिकल बैलेड्स'की मूमिकामे कहा कि 'कवि' केवल एक ही बन्धनके साथ लिखता है और वह यह है कि वह मनुष्यको तात्कालिक आनन्द दे सके।' गेटेने भी कहा कि 'कोई महान् रचना हमे शिक्षा नहीं देती वरन् हमे परिवर्तित करती है।' ऐलेन पोने तो स्पष्ट रूपसे घोषणा ही कर दी कि 'काव्यका उद्देश्य उपदेश देना नहीं है। कविता तो कविताके लिये ही लिखी जाती है।' उसने कहा—'मनुष्यका अन्तिम उद्देश्य प्रसन्नता प्राप्त करना है। शिक्षा तो केवल उस प्रसन्नताकी ओर पथ-निर्देश-मात्र करती है किन्तु कला उस प्रसन्नतातक पहुँचा देती है।' ये सब व्यक्ति, जो काव्यका उद्देश्य उपदेश देना न मानकर आनन्द देना मानते थे, सब 'कलार्थे कला' वादी कहलाते हैं। इनमेसे बौदेलेयाने कहा—'संसारकी सब वस्तुएँ स्वभावतः बुरी है अतः प्रत्येक युगमे मानवताको ऐसे कलाकारो और महापुरुषोकी आवश्यकता पडी जो सन्मार्ग प्रदर्शित करें। ऐसे सन्मार्गके लिये आजतक जितने सदादर्श प्रस्तुत किए गए हैं उसका श्रेय कलाको ही है।' औस्कर वाइल्ड अर्बिंदने इसी विचारको समुन्नत करते हुए कहा—मानव-जीवन सदा कलाका अनुकरण करनेका प्रयत्न करता है और कला ही जीवनके लिये मानदण्ड स्थिर करती है।' वाल्टर पेटरने एक पग और आगे बढ़कर कहा कि 'जीवनको ललित कलाके रूपमे ही व्यतीत करना चाहिए।' रेमी द मोर्मोने और भी आगे बढ़कर कहा कि 'कलाको न्यायि या समष्टिकी समुन्नति करनेवाला मानना वैसा ही है जैसे गुलाबके फूलको इसलिये श्रेष्ठ समझना कि उससे गुलाबजल निकालकर लोग अपनी आँखें अच्छी करते हैं।' बीसवीं शताब्दीमें अधिकांश

उदारतावादी लेखक 'कलार्थे कला' का ही नारा लगाने लगे क्योंकि यह एक ऐसी अच्छी ओट थी जिसके पीछे वे अपनी सब अज्ञानता छिपा सकते थे। ए० सी० ब्रेडलेने इस सिद्धान्तके प्रयोगको व्यवस्थित रूपमें रखनेका प्रयत्न किया और सन् १९३३ में टी० एस० ईलियटने स्पष्ट कह दिया कि 'यह अत्यन्त भ्रमपूर्ण सिद्धान्त है, इसका हल्ला बहुत है किन्तु इसका व्यवहार कोई नहीं करता।'।

आदर्शवाद (आइडियलिज़्म)

कोई भी साहित्यिक कृति या उसका रचनाकार तब आदर्शवादी कहलाता है जब वह (क) नैतिक और सौन्दर्यात्मक महत्त्वका प्रदर्शन करे और उनकी आवश्यकता बतावे या (ख) अपने विषयके लिये मनुष्यके आध्यात्मिक पक्षको भौतिक जीवन और मृत्युसे परे उसके प्रत्यक्षः अलौकिक और विश्वजनीन महत्त्वको ग्रहण करे। इस अर्थमें यह प्रकृतिवादका उल्टा है। या (ग) अपने पात्रोंका इस प्रकार चित्रण करे कि उनके श्रेष्ठ और उदात्त गुणोंका तो प्रदर्शन हो किन्तु उनके साधारण तथा भद्दे दाँषों और दुर्गुणोंकी उपेक्षा हो। इस दृष्टिसे यह यथार्थवादका विरोधी है। (घ) ऐसी कथावस्तु ग्रहण करे जिसके अन्तरमें मविष्यके लिये विश्वास और आशा व्यक्त की गई हो। इस अर्थमें यह आशावादसे कुछ-कुछ मिलता जुलता है।

किन्तु यह शब्द 'ख' और 'ग' भावोंमें ही, विशेषतः उन्नीसवीं शताब्दीके प्रतीकवादी आन्दोलनके कुछ पक्षोंके लिये, प्रयुक्त होता है क्योंकि प्रकृतिवादी और यथार्थवादी सम्प्रदायोंकी प्रतिक्रिया इसमें है।

यथार्थवाद (रीयलिज़्म)

जब किसी वस्तु या विषयका अध्ययन उसके मानव-अनुभूतिमें आनेवाले प्रत्यक्ष रूपसे भिन्न स्वतन्त्र रूपसे किया जाता है तब वह 'यथार्थवाद' कहलाता है। दर्शनमें इस शब्दका प्रयोग दो अत्यन्त भिन्न रूपोंमें तथा साहित्यिक और गतिशील कलाओंमें एक विशेष प्रकारसे किया जाता है। रूढितः 'यथार्थवाद' शब्दका दार्शनिक अर्थ यह है

कि 'सार्वभौम तत्त्व उन सब वस्तुओंसे भिन्न और स्वतन्त्र है जिनका वह अङ्ग होकर दिखाई पड़ता है।' यह सिद्धान्त सबसे पहले प्लेटोने प्रवृत्ति किया। यथार्थता या यथार्थवादका तात्पर्य है कि 'हम अपने इन्द्रियानुभवसे वस्तुओंके प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष बाह्य रूपोंका ही परिज्ञान कराते हैं।' इस यथार्थवादके तीन सम्प्रदाय हैं—१. समीक्षात्मक, यथार्थवाद, २. नव यथार्थवाद और ३. स्वाभाविक यथार्थवाद। किन्तु एक बातमें सभी सहमत हैं कि मानव-अनुभूतिमें आनेवाले सब विषयोंमें अभिव्यक्ति की स्वन्त्रता होनी चाहिए। इस शब्दका प्रयोग 'आदर्शवाद' और 'स्वैरवाद'के विरोधमें उन साहित्यिक कृतियोंके लिये किया जाता है जिसमें वास्तविक जीवनका वास्तविक चित्रण किया जाता है और जिनके विषय वास्तविक ससारसे लिए जाते हैं। यथार्थवादी लेखक वही है जो सटीक चित्र (फोटोग्राफ) या सवादादाताके समान कलाहीन नग्नताके साथ अपने विषयका विवेचन करता है और उसमें अपना मत या अपनी अन्तर्भावनाओंका तनिक भी सन्निवेश नहीं करता। इस सम्प्रदायके दार्शनिक और लेखक यह विश्वास करते हैं कि सत्यकी प्राप्तिके लिये शुद्ध बाह्य दृष्टिकोण स्वीकार करना भी सम्भव है। इसलिये यथार्थवादी साहित्यमें निम्नलिखित बातें देखी जाती हैं—क. स्थानीय दृश्य तथा जनताका परिचय, ख. तत्कालीन घटनाओं और आचार-विचारोंका विवरण, ग. कथासे चाहे जितना कम सम्बन्ध हो फिर भी उसमें आए हुए स्थानों और व्यक्तियोंका सूक्ष्म वर्णन, घ. लोकभाषा और उसकी फूहड़ उक्तियोंका स्पष्ट और ज्योंका त्यों प्रयोग, ङ. व्यवहार और विज्ञानके लिये परिभाषिक शब्दोंका प्रयोग, च. वर्णनीय घटनाओंमें कार्य-कारण-सम्बन्धका रूपक देनेके लिये पत्रों, लेखों तथा पुस्तकोंका उल्लेख।

यथार्थवादका प्रयोग विशेष रूपसे प्रकृतिवादके साथ उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दीके उन उपन्यासोंके लिये भी किया गया जिन्होंने यथार्थवादी साहित्यका व्यवहार किया या यथार्थवादका चित्रण करनेकी

प्रतिज्ञा की। अब तो यथार्थवाद और प्रकृतिवाद एक दूसरेमें घुल-मिल गए हैं। शुद्ध रूपसे यथार्थवाद उन्हीं लेखकोंमें मिलता है जो अपने ग्रन्थोंमें पूर्ण बाह्यता उपस्थित करनेमें सफल होते हैं।

अतिथार्थवाद (अल्ट्रायलिज़्म)

जब कोई लेखक या कलाकार अपनी कृतिमें आवश्यकतासे अधिक यथार्थवाद लानेका और जीवनकी असामाजिक या अश्लील वास्तविकता प्रदर्शन करनेका प्रयत्न करना है तब उसे अति यथार्थवादी कहते हैं।

मनोविश्लेषणवाद (साइको-पेनेलिसिस)

सिगमण्ड फ्रॉयड (१८५६ से १९३६) ने कहा है कि 'हमारी मानसिक प्रक्रियाओंके तीन आधार हैं—१. चेतन मन, जिसमें हमारी मूल प्रेरणाएँ और दबी हुई तथा अतृप्त व्यक्तिगत इच्छाएँ पड़ी रहती हैं। २. आन्तरिक सयम, जो हमारी सब प्रेरणाओंपर लगे हुए सामाजिक बन्धनको समझकर असामाजिक प्रेरणाओंको दबा देता है और उन्हें समाज-द्वारा मान्य अभिव्यक्तियोंके रूपोंमें प्रकट होनेके लिये उदात्त बना देता है। इन्हीं अभिव्यक्तियोंमेंसे एक कला भी है। ३. एक मौलिक कामवासना या प्रेरणाशक्ति (लिबिडो), जिसे बर्नहै शौने 'जीवन-शक्ति' कहा है, जिसकी गतिमें यदि बाधा आ जाय तो उससे अनेक प्रकारके कुसस्कार जैसे माताके प्रति काम-भावना (ओडिपस कौप्लेक्स) अथवा उन्माद आदि जीवन-विध्वंसकारी रोग उत्पन्न हो सकते हैं।

यूङ्गने दो प्रकारके मनुष्य बताए हैं—१. अन्तर्मुखी (इन्ट्रोवर्ट) और २. बहिर्मुखी (एक्स्ट्रावर्ट)। जो लोग समाज, राजनीति आदि क्षेत्रोंमें काम करनेवाले होते हैं वे बहिर्मुखी और जो जोग एकान्त-विचारक कलाकार आदि होते हैं वे अन्तर्मुखी। मनोविज्ञानके आचार्योंने जहाँ मनुष्यके व्यक्तित्वकी चर्चा की है वहाँ बताया है कि 'मनुष्यके मानसिक विकासपर घरका वातावरण, सामाजिक स्थिति, माता-पिता

अभिभावक या गुरुका व्यवहार, सङ्गति, आर्थिक स्थिति, रोग तथा आकस्मिक घटनाका बड़ा प्रभाव पड़ता है।' अतः बहुतेसे लोगोने अन्तर्मुखी तथा बहिर्मुखी भेदको अस्वीकार करके इन उपर्युक्त दशाओंको ही व्यक्तित्वके विकासका आधार माना है। इन लोगोका मत है कि 'बाह्य परिस्थितियाँ ही इस प्रकार मनको मथती हैं कि मनुष्यका मन उनका दबाव सहन न करनेके कारण साहित्यके रूपमें फूट पड़ता है।'

प्रौद्युम्हने इसे दूसरे प्रकारसे समझाया है। उसने स्नायविक रोगोसे पीड़ित व्यक्तियोंकी चिकित्साके लिये मनोविश्लेषणात्मक उपाय बताते हुए कहा है कि 'प्रत्येक मनुष्यमें एक प्रेरक शक्ति (लिबिडो) या काम-प्रेरणा (सेक्स ड्राइव) होती है जो हमारे मानसिक जीवन (मन) के विस्तृत अचेतन क्षेत्रसे उत्पन्न होती है। हमारा पूरा व्यक्तित्व या आत्मत्व (सेल्फ) तीन शक्तियोंसे समन्वित है—१. 'आदिम पशु-प्रवृत्ति' (इड) जो हमारे अचेतनमें विद्यमान रहती है और हमारी प्रेरणा-शक्ति (लिबिडो) को सन्तुष्ट करनेका प्रयत्न करती है। २. 'विवेक' (ईगो) अर्थात् हमारी शक्ति, जो पशु-प्रवृत्तियोंपर शासन करती है और उन्हें दबाकर अचेतनमें ढकेल देती है किन्तु साथ ही कुछ पशु-प्रवृत्तियोंको व्यक्त भी होने देती है। ३. धर्म-बुद्धि (सुपर ईगो), जिसे नैतिक भावोंका निधान समझना चाहिए। यही अवरात्मा (कौन्शन्स) है जो हमारे 'विवेक' (ईगो) को प्रेरणा देकर मनकी असांजगिक प्रवृत्तियोंको दबानेका आदेश देता है। इस प्रकार धर्म-बुद्धि (सुपर ईगो) तथा पशु-प्रवृत्ति (इड) में निरन्तर द्वन्द्व चलता रहता है, जिसे हमारा 'विवेक' (ईगो) सुलभाता चलता है। यही अचेतनका सिद्धान्त मनोविश्लेषणका मूल सिद्धान्त है। इसी अचेतनको कुछ लोगोने अचेतन मन भी माना है। प्रौद्युम्हका मत है कि 'हमारे आन्तरिक जीवनके तीन भाग हैं—१. चेतन (कौन्शन्स), २. पूर्वचेतन (प्री-कौन्शन्स), ३. अचेतन (अक्वकौन्शन्स)। इनमेंसे चेतनका क्षेत्र

बहुत छोटा होता है। इसमें केवल उतने ही विचार और भाव आते हैं जो किसी एक समय हमारे ध्यानमें रह पाते हैं। यह चेतन क्षण-क्षणपर बदलता रहता है। किन्तु हमारे मनमें और भी बहुत-सी सामग्री जुड़ी रहती है जिसे स्मृतिके द्वारा हम चेतनमें उपस्थित कर लेते हैं। यही जुड़ी हुई सामग्री 'पूर्व चेतन' कहलाती है जो केन्द्रित चेतनसे अस्थायी रूपसे थोड़े समयके लिये हट जाती है। इन दोनोंसे भिन्न हमारा अचेतन मन है जो विस्तृत भाण्डार है, जिसमें हमारी समग्र आदि-प्रवृत्तियों और प्रयास भरे हुए हैं। यह अचेतन हमारे सामाजिक जीवन (मन) को बहुत प्रभावित करता है। इसके द्वारा केवल असख्य अनैतिक तथा असामाजिक भावनाएँ निरन्तर चेतनामें आती रहती हैं किन्तु 'विवेक' उन्हें वहीं दबा देता है। इससे द्वन्द्व उत्पन्न होता है और यदि यह द्वन्द्व अधिक गम्भीर हो जाता है तो ये ही दबी हुई असुन्दर भावनाएँ, इच्छाएँ, स्मृतियाँ स्वप्नके रूपमें भी प्रकट होती हैं क्योंकि निद्रामें हमारा विवेक (इगो) ढीला पड़ जाता है, इसलिये दबी हुई इच्छाएँ और विचार स्वप्न बनकर चेतनमें आ धमकते हैं जिनमेंसे अधिकांश हमारी काम-चासनासे सम्बन्ध रखते हैं। प्रत्येक व्यक्ति अपनी आदिम पशु-प्रवृत्ति और जीवनकी वास्तविकताके बीच उत्पन्न हुई असङ्गतिको सुलभानेका जो प्रयत्न करता है उसे ही 'दमन' (डायनैमिज्म) कहते हैं। इसके द्वारा वह अस्वीकरणीय भावनाओंको चेतनामें आनेसे रोक देता है। दूसरा उपाय सस्कार या उदात्तीकरण (सब्लिमेशन) है, जिसके द्वारा हमारी प्रेरणा-शक्ति (लिबिडो), समाज-द्वारा समर्थित प्रवृत्तियोंकी ओर मुड़ जाती है जैसे सुव्यसन (हौबी), सामाजिक उत्सवादि, कला, कविता, धर्म-कार्य, भोज, नाटक आदि।'

फ्रॉयडके शिष्य एरफ्रेड ऐडलरने कहा है कि 'फ्रॉयडने काम-शक्तिको जो इतना महत्त्व दिया है वह ठीक नहीं है और चेतन तथा अचेतनके बीच जो भेद किया है वह भी अनुपयुक्त है।' ऐडलरका मत है कि 'मनुष्यकी मूल प्रेरणा-शक्ति (बेसिक अर्ज) वास्तवमें लोकैषणा

(सेल्फ ऐसर्शन) या बड़प्पन प्राप्त करनेकी इच्छा ही है।' जब यह बड़प्पन प्राप्त करनेमें बाधा आती है तब मनुष्य अपनेको हीन समझने लगता है जिससे उसमें आत्महीनताकी भावना (इन्फीरिऑरिटी कॉम्प्लैक्स) आ जाती है। अपनी इस हीनताको पूर्ण करनेके लिये मनुष्य अन्य उपायोका अवलम्बन लेता है। यदि यह पूर्तिका कार्य समाप्त विरुद्ध हो तो स्नायविक रोग हा जाते हैं। ऐडलरका मत है कि 'कामवासनाके दमनसे नहीं वरन् आत्म-महत्ता (सेल्फ-ऐसर्शन) की पूर्ति न होनेसे ही स्नायविक रोग होते हैं।'

तीसरे मनोविश्लेषणशास्त्री यूङ्गने विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान चलाया है। उसका कहना है कि 'प्रेरणाशक्ति (लिबिडो) के अनेक रूप होते हैं। बालकमें वह भूखके रूपमें रहती है और फिर यही बड़ा बननेकी या कामवासनाकी शक्ति बन जाती है।' इसका मत है कि 'हमारे अचेतनमें केवल अनैतिक तथा पशुवृत्तियों ही नहीं, वरन् नैतिक या धार्मिक वृत्तियों और भाव भी रहते हैं।' इसी आधारपर यूङ्गने अन्तःवृत्त और बाह्यवृत्तिके अनुसार मनुष्यके भेद किए और बताया कि 'एक सामूहिक अचेतन (कलेक्टिव अनकौन्शस) भी होता है जिसमें अनियमित रूपसे अनेक भाव निरन्तर आते-जाते रहते हैं।' यही तथ्यातिरेकवादियों (सररीयलिस्ट्स) की चेतनाधारा (स्ट्रीम ऑफ कौन्शसनेस) है जिसके सम्बन्धमें उनका कहना है कि 'मनुष्यके मनोभाव किसी क्रमसे नहीं आते वरन् अत्यन्त असङ्गत, अक्रम, अव्यवस्थित तथा अधूरे रूपमें आते हैं। अतः साहित्यमें भी हमें चेतनाधाराके अनुसार अक्रम रूपसे ही मानस चित्रण करना चाहिए।'।

अपने मतानुसार फ्रॉयडने स्वैरवादी स्वातन्त्र्यका समर्थन करते हुए कहा है कि 'सब प्रकारकी दबी हुई वासनाओं, निषेधों और अवृत्तियोंको निकाल डालो, कुछ भी मनमें न रक्खो जो कहना है खुलकर कहो नहीं तो तुम्हारी कला भूठी हो जायगी।' इसी आधार पर बहुतसे लेखकोंने खुलकर लिखना प्रारम्भ कर दिया किन्तु इससे यह

नहीं समझना चाहिए कि फ़ौयडने सब लेखकोको पूरी छूट दे दी है । वास्तवमें उसने लेखकका उत्तरदायित्व बढ़ा दिया है और उसका कार्य जटिल कर दिया है क्योंकि अब प्रत्येक लेखक अत्यन्त सूक्ष्म वृत्तिके साथ प्रत्येक पात्रकी मानसिक परिस्थितियोंका ध्यान रखकर उसका चरित्र-चित्रण करता है । इस मनोविश्लेषणके कारण एक नई समीक्षा-पद्धति ही निकल आई, जिसका कहना है कि 'किसी भी बड़े उपन्यासके मुख्य पात्र वास्तवमें उन तत्त्वोंके अचेतन रूप हैं जिनका लेखक अपने चरित्रसे सामञ्जस्य नहीं कर पाता ।'

इस सिद्धान्तपर लोगोंने केवल एक ही आपत्ति की है कि 'आजकल लोगोको इस प्रकारकी छूट देनेके बदले उनमें सघटनकी शक्ति भरनेकी आवश्यकता है जो इस सिद्धान्तसे कभी प्राप्त हो सकती ।' समीक्षाके क्षेत्रमें भी इसका प्रयोग करके अब समीक्षक देखता है कि 'लेखकने अपने चरित्रकी कौनसी अचेतन भावनाएँ अपनी रचनामें ला भरी है ।' टौमस मानने कहा है कि 'मनोविश्लेषण उस भविष्यकी नींव है जिसमें स्वतन्त्र और चेतन मानवता निवास करेगी ।'

प्रकृतिवाद (नेचुरलिज़्म)

प्रकृतिवादी मानते हैं कि 'प्रकृति स्वयं अपने वास्तविक रूपमें समझी जा सकती है, उसके ज्ञानके लिये किसी दूसरे ससार या व्यक्तिकी आवश्यकता नहीं है ।' वे मानते हैं कि 'मनुष्य पूर्णतः प्रकृतिका अङ्ग है ।' प्रकृतिवादी प्रायः यह प्रयत्न करता है कि 'मनो-वैज्ञानिक और शरीरवैज्ञानिक नियमोंमें आए हुए नैतिक नियमोंके तत्त्व खोज निकालें ।'

उन्नीसवीं शताब्दीमें 'प्रकृतिवाद' शब्द अधिक विस्तारसे प्रयुक्त होने लगा यद्यपि स्पिनोज़ा जैसे दार्शनिकोंको भी इसी श्रेणीमें रख सकते हैं किन्तु वास्तवमें यह शब्द उन विकासात्मक दर्शनोंके लिये

ही प्रयुक्त होता है जो डार्विनवादसे ही उद्भूत हुए हैं और वास्तविकताको ऐसी प्रक्रिया समझते हैं जिनमेंसे मनुष्यका तथा उन अन्य सामाजिक महत्त्वोंका प्रादुर्भाव हुआ है जो परम्परासे प्रकृतिसे ऊपर, परे या विरोधी समझे जाते रहे हैं। वर्तमान प्रमुख प्रकृतिवादी सिद्धान्त मोटे ढङ्गसे इस प्रकार वर्गीकृत हो सकते हैं—(क) प्रयोजनवाद (ड्यूई, शिलर और प्रैग्मेटिज्म), (ख) वर्गसन्तान रचनात्मक विकास, (ग) ऐलेगजेडर और लौयड मॉर्गनका सहसा विकास (इमर्जेंट इवोल्यूशन), (घ) ह्याड्ड हैडका अवयववाद (और्गेनिज्म), (ङ) नवीन यथार्थवाद और अनुभववाद (एम्पिरिसिज्म) के अनेक रूप, यद्यपि यह अन्तिम मण्डल जीव-विज्ञानकी अपेक्षा भौतिक विज्ञानसे अधिक सम्बद्ध है।

साहित्यिक समीक्षामें 'प्रकृतिवाद' शब्द अत्यन्त भ्रामक है। अपने व्यापक अर्थमें इसका अर्थ है—१. वे साहित्यिक कृतियाँ, जिनमें प्रकृतिसे प्रेम या प्राकृतिक सौन्दर्यसे प्रेमका विवरण रहता है। २. वह साहित्य, जिसमें प्रकृतिका यथार्थतम चित्रण करनेका प्रयत्न किया जाता है। इस अर्थमें यह यथार्थवादके समान है। ३ अत्यन्त स्पष्ट और प्रायोगिक रूपमें वे साहित्यिक कृतियाँ जो—क. प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूपसे मनुष्यका प्रकृतिवादी रूप उपस्थित करती हैं, मानवतावादी या धार्मिक नहीं (जोला, जॉर्ज मोर आदि), ख मनुष्यका शारीरिक पक्ष उपस्थित करती हैं अर्थात् जीवोंसे उसका सम्बन्ध, उसके आदर्शोंकी परिवर्तनशील और निरर्थक प्रकृति और ग जो अपने विषयको अत्यन्त भेद, कुरूप, व्यंग्यात्मक और निराशात्मक ढङ्गसे उपस्थित करते हैं। दूसरे अर्थवाला प्रकृतिवाद तो स्वैरवादका विरोधी है और तीसरे अर्थवाला आदर्शवादका। विशिष्ट अर्थमें यह प्रकृतिवाद अंशतः स्वैरवादी सौन्दर्यसे प्रकाशित और अशतः अवगुण्ठित है और इसी बातपर नवमानवतावादियोंने इसपर आक्रमण भी किया है।

मिथ्या प्रकृतिवाद (सूडो नेचुरलिज्म)

जिन रचनाओंमें कुछ कुछ प्रकृतिवादी प्रवृत्ति मिलती है किन्तु तत्त्वतः वे उससे भिन्न हैं ऐसी सब रचनाएँ मिथ्या-प्रकृतिवादी कहलाती हैं। साधारणतः जिन रचनाओंमें प्राकृतिक दृश्योंका अधिक वर्णन, प्राकृतिक सौन्दर्यकी व्याख्या, प्रकृतिका वास्तविक निरूपण, मानव और जीव प्रकृतिका विश्लेषण होता है किन्तु पूर्ण ग्रन्थमें दूसरी प्रवृत्तियाँ लक्षित होती हो वे सभी मिथ्या-प्रकृतिवादी कहलाती हैं।

प्रतीकवाद (सिम्बोलिज्म)

प्रतीकवादकी यह परिभाषा की जा सकती है कि 'वह एक स्तरके विवरणकी वास्तविकताका प्रदर्शन या प्रतिनिधित्व उसी प्रकारके दूसरे स्तरपर उपस्थित वास्तविकताके द्वारा करता है।' सम्प्रदायके रूपमें सन् १८८६ में ह्यासोन्मुखी लेखकोने 'फिगारो' पत्रमें प्रतीकवादकी घोषणा की। यह प्रतीकवाद उस साहित्यिक अभिव्यक्तिके ढङ्गका विवरण था जिसमें शब्दोंका प्रयोग मानस-दशाओंको व्यक्त करनेके लिये होता है, बाह्य रूपोंके लिये नहीं। प्लेटोने प्रतीकाके प्रयोगका महत्त्व समझाते हुए कहा है कि किसी वस्तुको यह बताना सरल है कि वह किसके समान है किन्तु यह बताना कठिन है कि वह क्या है।

अतिप्रतीकवाद (अल्ट्रा-सिम्बोलिज्म)

जब लेखक या कलाकार इस प्रकार व्यक्तिगत रूपसे प्रतीकोंमें बोलने लगते हैं कि उसे समझना कठिन हो जाता है तब उसे अतिप्रतीकवाद कहते हैं।

प्रगतिवाद (प्रोग्रेसिविज्म)

जब कोई वस्तु अपने स्वरूपकी पूर्णताके लिये प्रयास करती और पूर्णताकी ओर चलती है तब उसे प्रगति कहते हैं। सन् १९०५ की रूसी क्रान्तिके समाजवादी नेता निकोले क्रौन्स्तान्तिनोविच मिखायलोवस्की (१८४२-१९१४) ने प्रगतिकी परिभाषा बताई है—'प्रगति उन सब

प्रवृत्तियों और कार्योंकी समष्टिको कहते हैं जो किसी मानवके प्रत्येक जीवन-पक्षकी अधिकाधिक समुन्नति करे या समुन्नतिके लिये प्रेरणा दे।' अतः प्रगतिवादी साहित्यके अन्तर्गत वे सभी साहित्यिक प्रवृत्तियाँ आती हैं जो मनुष्यकी शारीरिक, पारिवारिक, मानसिक, बौद्धिक तथा सामाजिक पूर्णता और समृद्धिके लिये प्रेरणा और प्रोत्साहन दें तथा बाधक प्रवृत्तियोंकी निन्दा करें।

बिम्बवाद (इमेजिज्म)

कुछ अंगरेज और अमरीकी कवियोंकी प्रवृत्ति रही है कि 'प्रत्येक दृश्यबिम्बको ज्योका त्यो कवितामें उतार दिया जाय।' इस आन्दोलनको कुछ अप्रत्यक्ष रूपसे टी० ई० हुल्मेने बौद्धिक आधार प्रदान किया जिसकी कविताओंमें अत्यन्त नीरस सटीकताके साथ बिम्बोंकी अभिव्यक्ति की गई है। ये कविताएँ बिम्बवादके लिये आदर्श समझी जाती हैं। यद्यपि सन् १९१२ से ऐजरा पाउण्डने ही इसे चला रक्खा था किन्तु सन् १९१४ में लौवेलने यह कार्य अपने ऊपर ले लिया और ऐजरा पाउण्डकी रुचि 'वर्तमानवाद' (वौटिसिज्म) की ओर झुक गई। ये सभी बिम्बवादी चीनी और जापानी कविता तथा फ्रान्स और उदात्तवादी जर्मनीसे प्रभावित थे। फ्लिण्टने मार्च १९१३ में तीन बिम्बवादी नियम प्रवर्तित किए—१. चाहे कोई वस्तु भावात्मक हो या प्रत्यक्ष हो, उसका ज्योका त्यो चित्रण किया जाय, २ ऐसे एक भी शब्दका प्रयोग न किया जाय जो उस वस्तुको प्रस्तुत करनेमें सहायक न हो और ३ गतिके अनुसार छन्दको न बाँधकर लयमें बाँधना चाहिए।

तथ्यातिरेकवाद (सररीयलिज्म)

तथ्यातिरेकवादका उद्देश्य यह है कि 'वास्तविकताकी मान्य सीमाके बाहर साहित्यमें वह सामग्री लाई जाय जिसका अबतक प्रयोग न हुआ हो।' अर्थात् स्वप्न और स्वयं-सम्बद्ध मानस क्रियाएँ लाई जायँ तथा चेतन और अचेतन मनके अनुभावोंका समन्वय किया जाय। तथ्यातिरेकवादी अज्ञानी कृतिको असंयत असङ्गत रूपसे छेड़ देता है जिससे

ऐसा प्रतीत हो मानो वह स्वयं अचेतनका ही रूप हो। हरबर्ट रीडके अनुसार 'स्वैरवादी प्रवृत्ति भी स्वभावतः तथ्यातिरेकवादी ही है।' किन्तु अन्य लोग इसे स्वैरवादके मिथ्यात्वका प्रमाण (रिडक्शो एड एन्सर्डम्) समझते हैं। कुछ भी हो, दोनोंमें एक बात तो मिलती है कि '१. ये लोग एकरूपताके बदले भिन्न-रूपताके पक्षपाती हैं, २. तर्क-सङ्गतके बदले भावसङ्गतको अधिक महत्त्वशील मानते हैं, ३. विवेकवादमें अविश्वास करते हैं और ४. मध्यवर्गको ऊँचा उठाते हैं।' वास्तवमें फ्रॉयडने ही हेगेल और मार्क्सके सिद्धान्तोंको मिलाकर तथ्यातिरेकवादको प्रोत्साहन दिया है क्योंकि फ्रॉयडने ही कहा कि 'हमारे जीवनके विवेकवादके तले एक निरकुश और विवेक-निरपेक्ष शक्ति निरन्तर चलती रहती है।' फ्रॉयडने ही उपचेतन मनकी खोज की। हेगेलने यह भावना चलाई कि 'न माननेसे समन्वय और नाशसे सृष्टि होती है।' मार्क्सने कहा कि 'समकालीन मूल्याङ्कनोके प्रति सोच-समझकर घृणा करनी चाहिए और मानवीय व्यवहारके लिये एक राजनीतिक कार्यक्रम होना चाहिए।' इन शक्तियोंके अतिरिक्त, इस तथ्यातिरेकवादका वास्तविक पिता था 'दादावाद' नामक आन्दोलन जो सन् १८१६ में ट्रीस्टन ज़ाराने चलाया था। यह नाम यो ही ऊटपटाँग रूपसे ग्रहण कर लिया गया और इसका अर्थ हुआ सब प्रकारकी नीति या रुचिके मानदण्डोंका विनाश। इस 'दादावाद'में कोई बात बुद्धिसङ्गत नहीं की जाती थी। इसके सदस्य गोताखोरोकी टोपियाँ पहनकर, बाण्टियाँ चञ्चाते हुए सार्वजनिक मञ्चालयोंमें व्याख्यान दिया करते थे। इस गाली-सम्प्रदायसे बहुतसे भावी तथ्यातिरेकवादी लोग कला और समाजसे घृणा करते हुए नये मूल्याङ्कन और नई कलाके लिये उत्सुकतापूर्वक प्रतीक्षा करने लगे। यह नया मूल्याङ्कन उन्हें मार्क्सवादमें और नई कला स्वयं प्रक्रियावादी लेखोंमें मिली।

अभिव्यञ्जनावाद (एक्सप्रेसनिज्म)

किसी कलाके रचना-कर्ममें तथा उस कलाकी अभिव्यञ्जना-शक्तिके

लिये अभिव्यक्ति अत्यन्त मुख्य तत्त्व माना गया है। 'उदात्त काव्य' के सिद्धान्तमें अभिव्यञ्जनाका स्थान उसकी रूप-रचनासे हीन माना गया है या यो कहना चाहिए कि रूप-रचनामें अभिव्यञ्जनाको कोई स्थान नहीं मिला है। उदात्तवादी सिद्धान्त सदा यही मानता रहा है कि 'कला'में चाहे भाव या विचारकी अभिव्यक्ति महत्वपूर्ण रही हो किन्तु वह अभिव्यञ्जक ढाँचेके बिना असम्भव है। जिसका सम्बन्ध किसी वस्तुके ढाँचेमें पूर्णतः घुला हुआ न हो वह वास्तवमें तत्त्व है ही नहीं। इस प्रकारकी अभिव्यञ्जना और इस प्रकारकी रचनाकी समस्या वत्तमान सौन्दर्य विज्ञानकी सबसे बड़ी समस्या है। लैसिङ्गके पश्चात् योरोपीय साहित्य-सिद्धान्तमें, विशेषतः जर्मनीमें, अभिव्यञ्जनीयताकी महत्ताको अधिकाधिक माननेकी प्रवृत्ति रही है, यहाँतक कि अब वे ललित कलाका तात्पर्य 'किसी वस्तुका बनाना' मात्र न समझकर किसी भावकी अभिव्यक्ति मानते हैं या किसी अनुभवका प्रत्यक्ष विवरण समझते हैं। रूढ़ शब्दोंमें कहा जाय तो वे इसे काव्यात्मक प्रक्रियाके बदले आलङ्कारिक प्रक्रिया मानते हैं। ललित कलाकी यह भावना उन्नीसवीं शताब्दीमें योरप-भरमें व्याप्त रही और यद्यपि बीसवीं शताब्दीमें इसकी बहुत आलोचना हुई फिर भी हमारे युगकी अत्यन्त साधारण अचेतन सौन्दर्यात्मिका वृत्ति यही रही है। इसका मुख्य नियमित समर्थक इटलीका बेनेदेत्तो क्रोचे (१८६६) रहा है जिसके सिद्धान्तका आधार यही है कि 'अभिव्यञ्जना और ललित कला दोनों पूर्णतः एक हैं।' वह कहता है कि 'सभी ललित कलाएँ अभिव्यञ्जना हैं इसलिये सम्पूर्ण अभिव्यञ्जना ललित कला है।'।

उसने अपने दार्शनिक सिद्धान्तको 'आत्मा या मनका दर्शन' (फिलौसौफी औफ स्पिरिट और माइन्ड) बताया और कहा कि 'इस ससारमें जो भी कुछ तथ्यका आधार है सब हमारे मनमें ही विद्यमान है अर्थात् किसी प्रकारके सत्यको अभिव्यक्त करनेके लिये जितने षडार्थोंका विवरण दिया जाता है और जो जगत्में विद्यमान हैं

वे सब वास्तवमे जगत्मे न रहकर मनमे रहते हैं। यह मानस-सत्यता या सब सत्ताओंसे भरा हुआ मन एक 'प्रक्रिया' (एक्टिविटी) है जिसके अलग-अलग रूप तो बहुतसे होते हैं पर उन्हे हम अलग नहीं कर सकते। जैसे यदि हम कोई दृश्य देखें तो वह पूराका पूरा दृश्य मनकी क्रिया बनकर प्रकट होता है अर्थात् मन ही अपनी अनेक क्रियाओं द्वारा उस दृश्यका निर्माण कर लेता है जिसे हम अस्तित्व या सत्ता कहते हैं।^१ क्रोचेने मनके दो कार्य माने हैं—१. ज्ञान या जानना, २. क्रिया या सङ्कल्प (करनेका निश्चय), अर्थात् पहले मनमे किसी वस्तुका ज्ञान होता है और तब उसकी व्यापहारिक क्रिया होती है। इस ज्ञानके भी उसने दो भेद बताए हैं—१. अन्तःप्रेरणा (इन्ट्यूशन), अर्थात् कल्पनामे सहसा बिना किसी प्रेरणाके ज्ञानका उदय होना। २. विचार (कन्सेप्ट), अर्थात् निश्चयात्मिका बुद्धिसे प्राप्त किया हुआ ज्ञान। इनमेसे अन्तःप्रेरणापर सौन्दर्य-विज्ञान या कला अवलम्बित रहती है और विचारपर तर्कशास्त्र। तात्पर्य यह है कि सौन्दर्य ज्ञान किसी तर्क या बुद्धि-व्यापारपर अवलम्बित न होकर अन्तःप्रेरणापर अवलम्बित रहता है। सङ्कल्पात्मक या क्रियात्मक व्यापार भी दो प्रकारका होता है—१. जीवन-यापनकी क्रिया (इकौनौमिक एक्टिविटी) २. नैतिक क्रिया (ईथिक एक्टिविटी)। मानसिक क्रियाके रूपमे जो सत्ता विद्यमान है वह चार रूपोमे अपनेको अभिव्यक्त करती है—सौन्दर्य (ब्यूटी), सत्य (ट्रुथ), प्रियता या उपादेयता (यूजफुननेस) और कल्याण (गुडनैस)। इससे स्पष्ट हो गया होगा कि क्रोचेने ज्ञानको मनकी पहली वृत्ति माना है जिसके आधारपर क्रिया (सङ्कल्प) अपना रूप फैलाती है।

क्रोचेका अभिव्यञ्जनावाद समझनेके लिये अन्तःप्रेरणाका अर्थ समझ लेना चाहिए। वह कहता है कि 'मनकी पहली क्रिया है अन्तःप्रेरणा अर्थात् किसी बादलको देखकर जब हम सहसा यह समझ लेते हैं कि 'भेड़ें' चली आ रही हैं तो यह सहसा भान होना ही बिम्बरूपण

(इमेज फौर्मिङ्ग) कहलाता है । यही हमारे मनका पहला कार्य होता है अर्थात् शुद्ध अन्तःप्रेरणा वह है जो किसी वस्तुके सत्य और भूट, वास्तविक और काल्पनिकका विवेक करनेसे पहले ही हमारे मनमें अपने आप एक रूप गढ़ देती है । यही कल्पना आत्माकी अपनी व्यक्तिगत या निजी क्रिया है जो संसारके अनेक रूपों और कार्योंके अनुसार अपना ताना-बाना बुनती रहती है । यही मनुष्यके मनकी सौन्दर्यात्मिका क्रिया (एस्थैटिक एक्टिविटी) है ।' इस सिद्धान्तके अनुसार क्रौंचे कहता है कि 'प्रत्येक मनुष्य कवि होता है और कवि होनेके कारण दार्शनिक होता है अर्थात् मनुष्यके सङ्कल्पका आधार उसका ज्ञान है, जो दो प्रकारका होता है—१. कल्पनात्मक (इमेजिनेटिव), जिसके द्वारा वह मूर्ति बनाता है । २. विचारात्मक (फोर्सफुल), जिसके द्वारा वह वास्तविक ज्ञानके साथ उसका सम्बन्ध जोड़ता है ।' क्रौंचेका मत है कि 'कलाकारकी दृष्टिमें दो बातें होती हैं—१. कलाकार प्रत्येक वस्तुको उनके वास्तविक रूपमें ग्रहण करता है । २. कलाकारकी यह दृष्टि उसके मानससे उत्पन्न होती है और वह जिस वस्तुकी अभिव्यक्ति करती है वह साहित्यिक या अन्तरङ्ग होती है, बाह्य नहीं ।' क्रौंचेने कहा है कि कल्पना वह शक्ति है जो मूर्तियों या बिम्बोंकी खोज करती और उन्हें गढ़ती है और वही सौन्दर्यका ज्ञान कराती है । अतः कलापर पूर्ण रूपसे कल्पनाका ही शासन है ।'

अभिव्यक्तिकी व्याख्या करते हुए क्रौंचेने बताया है कि 'हमारी अन्तःप्रेरणासे जो ज्ञान उत्पन्न होता है वह कोई न कोई रूप (फौर्म) ग्रहण कर लेता है अर्थात् मनमें जब कोई भावना स्वयं उठती है तो वह किसी रूपमें प्रकट होती है । यह रूप ही अभिव्यञ्जना है अर्थात् अन्तःप्रेरणासे जिस रूपमें ज्ञान उत्पन्न होता है वही अभिव्यञ्जना है, न इससे अधिक न कम । तात्पर्य यह है कि हमारा मन अन्तःप्रेरणात्मक ज्ञानको जिस साँचेमें ढालता है अथवा अन्तःप्रेरणा ही अपनेको प्रकट करनेके अवसरपर जो रूप ग्रहण करती है उसीको अभिव्यञ्जना

कहते हैं। अतः अन्तःप्रेरणा और अभिव्यञ्जना दोनों परस्पराश्रित हैं।' यही क्रोचेकी कला-भावनाका मूल सूत्र है। वह यह मानता है कि अन्तःप्रेरणा और अभिव्यञ्जना दोनों साथ चलती हैं।'

क्रोचेका मत है कि 'ससारकी प्रत्येक सुन्दर वस्तुके दो तत्त्व होते हैं—१. द्रव्य (मैटर) और २. रूप (फॉर्म)। ससारमे जो कुछ हम देखते हैं सब द्रव्य है। इसीके सहारे हमारा आत्मा किसी प्रकट रूपमें अपनी क्रियाको प्रकाशित कर देता है अर्थात् मनुष्यका आत्मा केवल द्रव्यकी प्रतीति करता है।' क्रोचे मानता है कि 'यह रूप ही सौन्दर्यका आधार है और यह रूप ही अभिव्यञ्जना है जो भौतिक न होकर शुद्ध मानसिक या सात्त्विक होती है अर्थात् ज्यो ही हम किसी रूपकी कल्पना करते हैं या अपने मनमे गीतकी कोई धुन सोचते हैं उसी समय उसकी पूर्ण अभिव्यञ्जना हो जाती है। उसके लिये यह आवश्यक नहीं है कि वह बाहर भी व्यक्त की जाय। यदि हम उसे बाहर प्रकट करें अर्थात् मनमे सोचे हुए रूपको चित्र या कवितामे उतार दें अथवा मनमें उठी हुई तानको गा दें तो हम अपने मनके भीतर हो चुकनेवाली अभिव्यक्ति या अभिव्यञ्जनाको ही अधिक स्पष्ट करके प्रकाशित कर रहे हैं, उसकी वास्तविक अभिव्यञ्जना तो भीतर मनमे उठते ही पूर्ण हो चुकी है और यही अभिव्यञ्जना सौन्दर्य है।' क्रोचेका मत है—सौन्दर्य कोई भौतिक वास्तविकता नहीं है। यह वस्तुओमे नहीं होता वरन् मनुष्यकी सौन्दर्यात्मिका क्रियामे रहता है जो मानसिक या आध्यात्मिक तत्त्व है।' क्रोचेका एक विलक्षण मत यह है कि 'सभी कलाएँ अभिव्यक्ति ही हैं अतः सब अभिव्यक्ति कला है (औरल आर्ट इज एक्सप्रेशन, देअरफोर औरल एक्सप्रेशन इज आर्ट)।' इसकी व्याख्या करते हुए हम बता आए हैं कि 'सब कलाएँ केवल अभिव्यक्ति नहीं है, वे तो सौन्दर्यभावित व्यवस्थित अभिव्यक्ति है,' अतः क्रोचेको यह कहना चाहिए था कि 'सब कलाएँ व्यवस्थित तथा सौन्दर्यभावित अभिव्यक्ति हैं अतः सब सौन्दर्यभावित तथा व्यवस्थित अभिव्यक्ति ही कला है।'

इस अभिव्यञ्जनावादके सिद्धान्तका प्रयोग तथ्यातिरेकवादियो (सररीयलिस्ट्स) ने ही किया है क्योंकि वास्तवमे इस अभिव्यञ्जनावादके अनुसार शुद्ध तथा व्यवस्थित साहित्यिक रचना हो ही नहीं सकती।

अतिरेकवाद (अल्ट्राइज्म)

बीसवीं शताब्दीकी उन सब प्रतिक्रियावादी और विद्रोही साहित्यिक प्रवृत्तियोंके व्यापक तथा मौलिक सिद्धान्तको अतिरेकवाद कहते हैं जो मानवतावादके विरोधमे चलीं और जिनके अनुयायी मानते हैं कि 'ससारकी अन्य वस्तुओंके साथ मनुष्य भी एक ही नियममे बँधा है।' ये लोग व्यक्तिवादको न मानकर तात्त्विक सार्वभौम महत्त्वको स्वीकार करते हैं। इसके अन्तर्गत विशेष रूपसे अभिव्यञ्जनावाद, तथ्यातिरेकवाद और भावात्मक कलाका सन्निवेश होता है।

राष्ट्रीयतावाद (नेशनलिज्म)

बहुतसे लेखको, समीक्षको और पाठकोका यह मत रहा है कि 'साहित्यमे हमारे राज्य या प्रदेशकी छाया व्याप्त होनी चाहिए जो हमारी देशभक्तिको उद्दीप्त करते हुए हमारे राष्ट्रीय जीवनके विभिन्न पक्षोंको प्रकाशमे लाकर उसे समुन्नत और समृद्ध करे और इस प्रकार हमारी अपनी राष्ट्रीय और प्रादेशिक भाषा समृद्ध हो।' इन लोगोमे कई प्रकारके व्यक्ति थे—१. कुछ चाहते थे कि विदेशी विचार और विद्याओंका प्रयोग ही न किया जाय, २. कुछ चाहते थे कि अन्य भाषाओंका श्रेष्ठ साहित्य अपनी भाषामे अनूदित किया जाय, ३. कुछ चाहते थे कि विदेशी साहित्यको अपनी राष्ट्रीय सस्कृति तथा परिपाटीके अनुसार आत्मसात् कर लिया जाय, क्योंकि उनका कहना था कि 'कलाकारको यह अधिकार है कि वह पूर्वकी कृतियोंको अपने रङ्गमे ढाल ले।' यह राष्ट्रीयता बढ़ते बढ़ते इतनी संकुचित हो गई कि वह स्थानीयता (लोकलिज्म) और प्रादेशिकता (रीजनलिज्म)

तक पहुँच गई अर्थात् स्थानीय दृश्य, स्थानीय जनता और स्थानीय भावोंका चित्रण ही राष्ट्रीयतावाद हो गया।

प्रदेशवाद (रीजनलिज़्म या हौइमाटकुन्स्ट)

कुछ लोगोकी यह प्रवृत्ति हो चली है कि वे अपनी रचनाओंका घटनास्थल कोई विशेष स्थान रखते हैं और उसको इस प्रकार चित्रित करते हैं कि वह स्थान ही वहाँके निवासियोंके जीवन और भाग्यको प्रभावित करता है। इसके अतिरिक्त एक विशेष प्रकारका आन्दोलन ही चला था—'चलो अपनी भूमिपर' (बैक टु दि सौयल)। यह वास्तवमें किसानवादी आन्दोलन था जो जीवनके व्यवसायवाद और साहित्यिक प्रकृतिवादके विरुद्ध प्रतिक्रियाके रूपमें चलाया गया। इसीमें जर्मनीके कट्टरपन्थियों (१९००-१९०४) ने राष्ट्रीय समाजवादका कार्यक्रम चलाया। इस आधारपर अत्यन्त यथार्थवादी प्रदेशवादी उपन्यास लिखे गए।

स्थानीय चित्रणवाद (लोकल कलरिज़्म)

उपन्यासों या कहानियोंमें जब किसी स्थानके पूर्ण परिवेश (एन्वायरन्मेंट), आस-पासकी भू-प्रकृति तथा वातावरणका सूक्ष्म वर्णन किया जाता है तब उसे स्थानीय चित्रण कहते हैं। प्रदेशवादसे इसमें यह भिन्नता है कि इसमें केवल दृश्यात्मक वर्णन ही मुख्य होते हैं। इसमें मुख्य प्रवृत्ति यह रहती है कि कोई नई या अपरिचित दृश्य-पीठिका खोज निकाली जाय या किसी नष्टप्राय या परिवर्तनशील या सद्यःनष्ट क्षेत्रका लेखा उपस्थित कर दिया जाय। प्रदेशवादी तो प्रत्येक प्रदेशमें उन विभिन्न परिस्थितियोंका चित्रण करता है जो वहाँके मानव-जीवनको प्रभावित करते हैं और प्रभावित करके संस्कृति और चरित्रके विभिन्न रूप प्रस्तुत करते हैं किन्तु स्थानीय चित्रणवादी तो पर्यटकके समान केवल दृश्य-सौन्दर्य-मात्रासे सम्बन्ध रखते हैं। अतः स्थानीय चित्रणकार अपनी कहानीके अलङ्करण-मात्रके लिये किसी प्रदेशकी भूमि, भाषा, वेश, आचारका वर्णन करता है, उसे

कहानीका मूलतत्त्व बनाकर नहीं। हिन्दीमें शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र'की 'बहती गङ्गा' इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है

पलायनवाद (पेस्केपिज्म)

बहुत-सी कृतियाँ प्रायः पलायनवादी साहित्य कहलाती हैं, जैसे जासूसी कहानियाँ, सङ्गीत-नाट्य, अनेक चलचित्र, जो केवल मन-बहलावके लिये अर्थात् मनुष्यके मनको सासारिक चिन्ता या परिस्थितिसे दूर हटानेके लिये ही रचे जाते हैं। प्रायः लोग यह भूल जाते हैं कि पाठक या दर्शक इस मन-बहलावकी अवस्थामें जीवनसे पलायन नहीं करता वरन् वह जीवनकी नीरसतासे हटकर उस अनुभवकी पूर्णता तथा जागृत्तिकी खोज करने लगता है जिसे वास्तवमें जीवन कहा जा सकता है। प्रायः ऐसी कृतियोंमें बहुत कुछ दिखावटी, अतिरञ्जित और बाह्य सम्भावनाएँ होती हैं और यही प्रयत्न किया जाता है कि सब कलाओंको कुछ गोल-मोल उोजन दिया जाय।

भौतिकवाद (मैटीरियलिज्म)

भौतिकवाद (मैटीरियलिज्म) में विश्वकी शारीरिक या भौतिक गतियोंका अत्यन्त वास्तविक चित्र प्रदर्शित होता है। यह प्रायः आत्म-सुखवादी (हिडोनिज्म) नैतिक सिद्धान्तपर अवलम्बित है जो भारतके चार्वाक मतसे मिलता-जुलता है। इनके नैतिक आदर्श यही हैं कि 'भौतिक सामग्री, आनन्द और सुख एकत्र करो।' तर्कसङ्गत भौतिकवाद (डायलैक्टिकल मैटीरियलिज्म) ने इसमें यह सिद्धान्त भी जोड़ दिया है कि इतिहास एक विशिष्ट क्रिया, प्रतिक्रिया और समन्वय (थीसिस, एन्टीथीसिस और सिन्थीसिस) के अनुसार निश्चित होता है, जिसका निर्णय भी भौतिक शक्तियों-द्वारा ही होता है। यह अर्थशास्त्रीय भौतिकवाद उन जन-उपन्यासोंमें अधिक मिलता है जिनमें सब उद्देश्योंकी आर्थिक दृष्टिसे व्याख्या की जाती है और जो मानते हैं कि 'मानव जीवन केवल पेट-पालनके सङ्घर्षके लिये ही चला है।' वर्तमान उपन्यासों, नाटकों और काव्योंमें, विशेषतः रूसमें,

इनका उद्देश्य यह है कि 'सामाजिक अन्यायके विरुद्ध वास्तविक बात कह दी जाय ।'

माक्सिय तर्कसङ्गत भौतिकवाद (डायलैक्टिकल मैटीरियलिज़्म)

हेगेलके 'तत्त्व विज्ञान' (औ-टालौजी) के आदर्शवादके बदले जो भौतिकवाद आया उसीसे माक्सिय तर्कसङ्गत भौतिकवाद (डायलैक्टिकल मैटीरियलिज़्म) उत्पन्न हुआ । इसका मत है कि 'प्रकृति और समाजकी प्रत्येक वस्तुमे जब आन्तरिक विराध या सङ्घर्ष होता है तब वह गतिशील होती है और विरोध, सङ्घर्ष तथा द्वन्द्वके द्वारा ही वह अपना समाधान भी कर लेती है ।' इन तर्कसङ्गत भौतिकवादियोंकी वारण है कि 'समाजमे मौलिक विरोध वास्तवमे आर्थिक वर्गोंके बीच है और साहित्य भी सामाजिक उपज है ।' इस सिद्धान्तके आधारपर समीक्षाका एक सिद्धान्त ही प्रस्तुत किया गया जिसे तीन सूत्रोंमे व्यक्त कर सकते हैं—१. कला और साहित्य जिस युगमे निर्मित होते हैं वे उस युगकी आर्थिक परिस्थितियों और वर्ग-स्वत्वोंकी अभिव्यक्ति और उपज हैं । २. उनका मूल्याङ्कन और ज्ञान उन स्वत्वों और परिस्थितियोंके अनुसार ही हो सकता है । ३. उनके विषय जितने ही अधिक आर्थिक और सामाजिक समस्याओंसे युक्त होंगे और उनका उद्देश्य जितना ही निम्नजन-समाज (प्रोलीतेरियत) का हित-चिन्तन होगा उसी मात्रामे वे साहित्य-रचनाएँ श्रेष्ठ होगी ।

माक्सवाद (मार्क्सिज़्म)

माक्सवादी समीक्षक 'रूपवाद' (फौर्मेलिज़्म) को अपना प्रधान शत्रु मानते थे । उनकी राजनीतिक प्रवृत्ति देखकर माक्सवादियोंका सम्झ ठनका । इसपर सिद्धान्तवादियोंने कहा कि 'साहित्यमे शुद्ध वास्तविकता होनी चाहिए ।' साथ-साथ उन्होंने सम्पूर्ण काल्पनिक साहित्यको 'जनताके लिये 'अक्सीम' कहकर निर्थक घोषित कर दिया । परिणाम यह हुआ कि एक 'तथ्यका निर्जीव साहित्य' रचा जाने लगा । माक्सिय समीक्षाका कोई शुद्ध आधार किसी ग्रन्थमे नहीं मिलता किन्तु माक्स,

एन्जेलस, प्लेखानोव तथा लेनिन आदि 'तर्कसङ्गत भौतिकवाद' (डायलैक्टिकल मैटीरियलिज्म) के आचार्यों ने जो इधर-उधर बिखरे हुए अपने विचार व्यक्त किए हैं उन्हींपर मार्क्स-समीक्षा-सिद्धान्त बनाए जा रहे हैं। सोवियत समीक्षकों ने इवानोव रजूमनिक, लवोव रोगाचेवस्की, सकूलिन, पिकसानोव, ऐफीमोव, और केल्टुयाला जैसे उदार समाजवादियों को अपने मण्डल से बाहर कर दिया जो समाजवादी होते हुए भी पूर्ण रूप से मार्क्सवादकी भौतिक भावनाका स्वीकार नहीं करते थे। ये सोवियत समीक्षक इतने कट्टर थे कि प्राचीन मार्क्सीय समीक्षाके प्रवर्तक प्लेखानोव, आन्द्रेविच आदिके मतको भी बिना उससे सुधार किए स्वीकार नहीं करना चाहते थे। सन् १९३२ तक तो इन समीक्षकों में इसी बातपर झगडा चलता रहा कि साहित्यमें निम्नजन-समाज (प्रोलिटेरियत) लाया जाय या नहीं। मालिनोवस्की जैसे कुछ निम्नजनवादी तो लोकसंस्कृति (प्रोलेत कल्ट) आन्दोलन चलाकर कह रहे थे कि 'केवल ऐसा लोकसाहित्य उत्पन्न किया जाय जो मध्यवर्गीय परम्पराको सीधे डकार जाय क्योंकि ऐसे ही साहित्यमें श्रमिककी भावना, उसके विचार, सङ्घ-भावना और सहयोग भावनाकी अभिव्यक्ति हो सकती है।' किन्तु बोरोनस्कीका मण्डल (जिसमें त्रौत्सकी भी था) यह समझता था कि 'ऐसा लोकसाहित्य चलेगा नहीं क्योंकि साधारण जन समाज तो जीवनकी अन्य समस्याओंमें ही उलझा हुआ है और जब ये समस्याएँ सुलझ जायँगी तब सभी वर्ग, यहाँतक कि निम्नजन-वर्ग भी, स्वयं समाप्त हो जायँगे।' इसपर बड़ा विवाद हुआ और अन्तमें सन् १९३२ में सोवियत सरकारने हस्तक्षेप करके यह विवाद बन्द कर दिया और 'सामाजिक यथार्थवाद' (सोशलिस्ट रीअलिज्म) ही सर्व-सम्मतिसे मान्य हो गया।

सामाजिक यथार्थवाद (सोशलिस्ट रीअलिज्म)

मैक्सिम गौर्की और वर्तमान रूसी समीक्षक उसीविच और

रोजेन्तालने सामाजिक यथार्थवादका जो प्रवर्त्तन किया है वह रूसी यथार्थवादकी परिपाटीमे ही है। प्राचीन यथार्थवाद अधिकांश ध्वसात्मक था जिसमे दूसरोके प्रति अत्यन्त निन्दा, विशेषतः तत्कालीन परिस्थितियोंकी आलोचना और निन्दा भरी रहती थी। किन्तु समाजवादी यथार्थवाद रचनात्मक और सक्रिय है। इसमे समाजके साथ व्यक्तिका सङ्घर्ष दिखानेके बदले यह चित्रण किया जाता है कि किस प्रकार एक मनुष्य एक अशोषक समाजमे रहकर, उसके साथ मिलकर काम करता हुआ अपने व्यक्तित्वको अभिव्यक्त करता है। समाजवादी यथार्थवादकी प्रवृत्ति यह है कि ऐतिहासिक भौतिकवादको भली प्रकार समझ लिया जाय अर्थात् वे यह चाहते हैं कि प्रत्येक लेखक और समीक्षक वर्तमान कालका मूल्याङ्कन करते समय उसकी भूत-परम्परा और भविष्यपर भी ध्यान देता चले। इन लोगोका यह भी मत है कि 'लेखकके विचारोको उचित रूपसे व्यक्त करनेके लिये रूप और विषय दोनो ही परस्पर आश्रित साधन हैं और दोनो ही आवश्यक हैं।

जनवाद (पौपुलिज्म)

सन् १८३० मे एक साहित्यिक सम्प्रदाय चला जिसमे कहा गया था कि 'समाजके सामन्त या कुलीन लोगो तथा मध्यवर्गीय तत्त्वोंका चित्रण करनेके बदले छोटे लोगोका चित्रण करना चाहिए।' इस सम्प्रदायके कुछ लोगोने तो यहाँतक कह दिया कि 'श्रमिक-वर्गके अतिरिक्त किसीको भी जनवर्गीय (पौपुलिस्ट) नहीं कहना चाहिए।'

सामान्य जनवाद (प्रोलिटेरियनिज्म)

बीसवीं शताब्दीमे मध्यवर्गीय सामाजिक लेखोसे ऊबकर यह आन्दोलन छिडा कि सीधे-सीधे श्रमिक-वर्गोंकी समस्याओ, विशेषतः यन्त्र बनाम मनुष्य और श्रम बनाम पूँजी, की अभिव्यक्ति साहित्यमें हो। प्रथम विश्वयुद्धसे जर्मनी और विशेषतः रूसमे इसका विकास

हुआ। जर्मनीमें तो नाज़ी धारामें ह डूब गया किन्तु रूसमें सब लेखक सामान्य जनवादी ही बने रहे। यह मूलतः माक्सके सिद्धान्तपर अवलम्बित है कि 'सम्पूर्ण जीवन और इसलिये साहित्य भी आर्थिक, सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितिपर अवलम्बित है।'।

प्रभाववाद (इम्प्रेशनिज्म)

स्वैरवादी व्यक्तिवाद और वर्तमान कालकी आत्मचेतनासे एक नये प्रकारकी समीक्षा पद्धति निकली जिसे 'प्रभाववादी समीक्षा' कहते हैं। इसका सिद्धान्त यह है कि 'समीक्षकका आत्मा जब महाग्रन्थोंमेंसे होकर घूमता चलता है तब उसपर उन महाकाव्योंमें व्याप्त महत्ताएँ और विशेष गुणतत्त्व स्वयं अङ्कित होते अर्थात् प्रभाव डालते चलते हैं। उन प्रभावों या गुणतत्त्वोंके आधारपर वह श्रेष्ठता और गुणतत्त्वका एक मानदण्ड निर्धारित कर लेता है और उसीके आधारपर समीक्षा करता है।' यो भी जितनी समीक्षा होती है वह सब किसी कलाकृतिके प्रति समीक्षककी प्रतिक्रियाका ही परिणाम है अर्थात् उसे पढ़कर समीक्षकके हृदयपर जो प्रभाव पड़ता है उसी प्रभावका समीक्षक अपनी समीक्षामें व्यक्त करता है।

प्रयोगवाद (एक्स्पेरिमेन्टलिज्म)

जबसे साहित्यकी सृष्टि हुई तभीसे प्रतिभाशाली लेखकोंने अपनी रचनाके विषय, रूप, कोशल, छन्द, शैली तथा पद्धतिमें नवीनता और मौलिकता लानेका प्रयास किया। इसका मनोवैज्ञानिक सूत्र प्रत्येक व्यक्तिका अहंवाद है जिससे वह ससारसे निराला होकर अपनेको सबसे भिन्न दिखानेका प्रयत्न करता है। इस प्रयासमें यदि वह अनुकरण भी करता है तो उसमें भी कुछ नवीनता लाना चाहता है। यही प्रयोगवाद है। आजकल कुछ लोगोंने उच्च साहित्यमें साधारण जन-समाजकी भावनाओं, छन्दोयोजना, कल्पना, भावाभिव्यक्ति आदिको जहाँके छन्दों और लयोंमें प्रस्तुत करनेको ही 'प्रयोगवाद' समझ लिया।

है। नवीनताकी दृष्टिसे यह प्रयोगवाद भले ही सुन्दर प्रतीत हो किन्तु इसमें यह भय सदा लगा रहता है कि साहित्य उच्च, सुरुचिपूर्ण और सुसंस्कृत मानदण्डसे नीचे न उतर आवे। ऐसी स्थितिमें प्रयोगवाद वहींतक उचित और श्लाघ्य माना जा सकता है जहाँतक वह साहित्यके विभिन्न साधनोंको अत्यन्त सुसंस्कृत, उदात्त भावभूमिपर नये दृष्टिकोण या मौलिकताके साथ प्रस्तुत करे।

द्वादशम खण्ड

हिन्दी साहित्यका इतिहास

१

प्रस्तावना

पुस्तकके दूसरे खण्डमें हिन्दी भाषाकी उत्पत्तिका इतिहास बताया जा चुका है। अतः इस अध्यायमें हिन्दी साहित्यके ही इतिहासका विवरण दिया जा रहा है। किन्तु यह विवरण हिन्दी साहित्यके अन्य इतिहासोंसे भिन्न होगा, क्योंकि इसमें न तो काल-क्रमसे विभाजन किया गया है न शैली-क्रमसे। वरन् व्यापक हिन्दीके क्षेत्रमें आनेवाली नागरीकी जितनी सखी भाषाएँ हैं उन सबके साहित्योका अलग-अलग विवेचन किया गया है। इसका कारण यह है कि उन सबके साहित्यकी प्रकृति भिन्न-भिन्न है। इसी दृष्टिसे हमने हिन्दी साहित्यको निम्नांकित भाषा-क्षेत्रोंमें विभाजित किया है—१. नागरी, २. राजस्थानी, ३. सधुक्कड़ी, ४. ब्रज, ५. अवधी और ६. मैथिली।

इतिहासमें नवीन प्रयोग

आचार्य शुक्लजीने 'हिन्दी साहित्यका इतिहास' नामक ग्रन्थमें हिन्दी साहित्यके नौ सौ वर्षोंके इतिहासको ४ कालोंमें विभक्त किया है—आदिकाल [वीरगाथ काल, सवत् १०५० से १३७५], पूर्व मध्यकाल [भक्तिकाल, स० १३७५ से १७००], उत्तर मध्यकाल [रीतिकाल, स० १७०० से १६००], आधुनिक काल [गद्यकाल स० १६०० से १६८४] किन्तु हमने यह क्रम इसलिये नहीं ग्रहण किया कि जिस अवधिमें काल बाँधे गए हैं उस अवधिके पश्चात् आजतक उस युगकी साहित्यधारा निरन्तर चलती रही, कभी बन्द नहीं हुई। राजस्थानी साहित्यमें

बीरगाथा कालकी परम्परा १३७५ तक ही समाप्त नहीं हो गई वरन् आज भी राजस्थानके कवि अपनी उसी शृंगारसे पुष्ट वीरकाव्य-परम्परामें रचनाएँ करते चले आ रहे हैं। इसी प्रकार ब्रज भाषामें भी भक्ति और शृंगार-काव्यकी जो परम्परा चली वह बीचमें कभी लुप्त नहीं हुई। वह भी आजतक ज्योकी त्यो चली आ रही है और यद्यपि व्यावहारिक क्षेत्रमें नागरी (खड़ी बोली) का ही अचार अधिक है किन्तु ब्रज भाषाके कवि आज भी उसी प्रकार, उसी धारामें उसी पद्धतिके अनुसार भक्ति और शृंगारकी रचनाएँ कर रहे हैं। मैथिली साहित्य हिन्दी साहित्यसे उतना सम्पर्क नहीं प्राप्त कर सका जितना स्वभावतः उसे प्राप्त कर लेना चाहिए था। यही कारण है कि मैथिलीके अनेक प्रसिद्ध कवियोंमेंसे एक मात्र कवि विद्यापति ही हिन्दी साहित्यके क्षेत्रमें प्रसिद्धि पा सके और अध्ययनके विषय बन सके। इसलिये मैथिली साहित्यके प्रसंगमें हम उनसे अधिक विशेष चर्चा न करके उन्हींके साहित्यकी विशेषता बता कर छोड़ देंगे।

नागरी साहित्य

नागरी साहित्यका प्रारम्भिक काल अन्य भाषाओंके समान ही अत्यन्त प्राचीन है जिसमें पहले तो कविता ही होती थी किन्तु भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके समयमें और उसके कुछ पहलेसे गद्यमें भी रचना होने लगी थी। भारतेन्दुजीने अपने समयमें गद्यके विविध प्रकारोंको अपने समाचारपत्र और अपनी रचनाओंके द्वारा इतना प्रोत्साहन दिया कि वह प्रौढ़ होकर आगे बढ़ चला और उसमें कविताके अतिरिक्त नाटक, उपन्यास, कहानियाँ, निबन्ध, गद्यकाव्य और जीवन चरित आदि रूप लिखे जाने लगे। इन रूपोंके अतिरिक्त साहित्यिक समीक्षाएँ, समीक्षात्मक निबन्ध तथा योरोपीय गद्य शैलियोंके प्रभावसे अनेक प्रकारकी साहित्यिक रूप-शैलियोंमें रचनाएँ होने लगीं। अतः नागरी साहित्यका विवेचन करते हुए हम निम्नांकित क्रमसे उसका इतिहास स्पष्ट करनेका प्रयत्न करेंगे—कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, गद्यकाव्य, निबन्ध, समीक्षा आदि। और

इन सब रूपोंके विकासके क्रम, उनकी विभिन्न अवस्थाएँ तथा उन विभिन्न रूप-शैलियोंके विशिष्ट लेखकों और कवियोंका समीक्षात्मक परिचय देंगे।

विवेचन पद्धति

हमारे इतिहासके क्रममें यही विशेषता हांगी कि हम हिन्दीके व्यापक रूपके अन्तर्गत आनेवाली प्रत्येक भाषाकी प्रकृति उसके साहित्यकी विशेष प्रवृत्तियों और लक्षणोंका सामान्य परिचय देकर उस साहित्यके विशिष्ट कवियोंकी विश्लेषणात्मक व्याख्या करेंगे जिनमें निम्नांकित क्रमसे विचार किया जायगा—
१. कविका परिचय, २. कविका अध्ययन तथा पाठित्य, ३. कविको काव्यकी ओर उन्मुख करनेवाली प्रेरणाएँ, ४. कविकी रचनाएँ, ५. कविका काव्य कौशल और ६. उसका प्रभाव।

स्पष्टीकरण

इस विवेचनमें यह संभव है कि उन बहुतसे कवियोंके सम्बन्धमें हमारा मत भिन्न हो जो आज मूर्धन्य और उच्च श्रेणीके कवि माने जाते हैं क्योंकि इस युगमें अत्यन्त प्रचारात्मक पद्धतियों ग्रहण करनेके कारण बहुतसे लेखकोंकी अनुचित रूपसे प्रशंसा हुई है और बहुतसे अच्छे रचयिता उपेक्षित रह गए हैं। आचार्य शुक्लजीने अपने इतिहासके प्रथम संस्करणके वक्तव्यके अन्तमें कहा है—

‘आधुनिक कालमें गद्यका आविर्भाव सबसे प्रधान साहित्यिक घटना है। इसलिये उसके प्रसारका वर्णन विस्तारके साथ करना पड़ा है। इस थोड़ेसे कालके बीचमें हमारे साहित्यके भीतर जितनी अनेक-रूपताका विधान हुआ है उतनी अनेक-रूपताका विधान कभी नहीं हुआ था। पहले मेरा विचार आधुनिक कालको द्वितीय इत्यादिके आरम्भ तक लाकर उसके आगेकी प्रवृत्तियोंका सामान्य और संक्षिप्त उल्लेख करके ही छोड़ देनेका था क्योंकि वर्तमान लेखकों और कवियोंके सम्बन्धमें कुछ लिखना अपने सिर एक बला मोल लेना ही समझ

पड़ता था। पर जी न माना। वर्तमान सहयोगियों तथा उनकी अमूल्य कृतियोंका उल्लेख भी थोड़े-बहुत विवेचनके साथ डरते-डरते किया गया।'

इस वक्तव्यसे दो बातें स्पष्ट हैं—एक तो यह कि नागरी साहित्य इतने अधिक रूपोंमें इधर विकसित हुआ है कि उन सब रूपोंका अलग-अलग विवेचन करनेसे ही उसका सम्यक्करण हो सकता है। दूसरी बात यह है कि आजकल यदि किसीके विरुद्ध कुछ लिख दिया जाय तो उसके साथी या दलवाले तत्काल खड़्गहस्त होकर उसके पीछे पड़ जाते हैं। किन्तु किसी भी विचारशील लेखकको इन सब आघातों और विरोधोंसे घबराना नहीं चाहिए बल्कि साहित्यकी तुलापर परीक्षण करके दूधका दूध, पानीका पानी ही कर देना चाहिए।

साहित्य परीक्षणकी कसौटी

पीछे समीक्षाके अध्यायमें हम साहित्यके परीक्षणकी कसौटियोंका विस्तारसे वर्णन करते हुए बता चुके हैं कि सब देशों और कालोंके समीक्षकोंके मतसे प्रत्येक रचनाकी—चाहे वह कविता हो या नाटक, उग्न्यास हो या कड़ानी—भाषा सरल अर्थात् सद्यः बोधगम्य होनी ही चाहिए। उसमें भी इतनी छूट है कि विभिन्न प्रकारके काव्य रूप या साहित्यिक रूप विभिन्न प्रकारके पाठकोंके लिये लिखे जाते हैं अतः उसके अनुसार वे अपने काव्यमें उसी अनुपातसे पांडित्य प्रदर्शन कर सकते हैं।

कविता

महाकाव्यमें कविको पांडित्य दिखानेका बहुत अवसर रहता है। भावकाव्यमें भी कवि थोड़ा लाक्षणिक अवश्य हो सकता है किन्तु इतना नहीं कि उसका भाव ही किसीको समझमें न आवे और हाथीको टटोलनेवाले अधोके समान सब अलग-अलग अर्थ लगावें और वह भी पांडित्य-प्रदर्शनके लिये। आजकलके अधिकांश महाकवियोंकी रचनाएँ इतनी दुरूह, भ्रामक और दार्शनिक हो गई

हैं कि अध्यापक लोग उनका अर्थ न समझकर बलपूर्वक उनमें वेदान्त, साख्य, योग और पाशुपत् दर्शन उत्तार लानेका प्रयत्न करते हैं और इस प्रकार 'सहृदय-सवेद्य' तथा 'सद्यःपरनिर्वृति' देनेवाले काव्यको अष्टांग योगका साधन बना देते हैं ।

नाटक

इसी प्रकार आजकल हमारे विश्वविद्यालयोंके अधिकांश पाठ्यापक लोग सवादको ही नाटक समझे बैठे हैं और साहित्यिक नाटक उसको समझते हैं जिनमें अति लाक्षणिक वाक्यावली और गूढ़ दार्शनिक सवाद हो, चाहे वह रगमच-पर खेला जा सके या न खेला जा सके । उन्हें यह जानना ही चाहिए कि नाटक वही है जो नटोंके आश्रयसे रगमच पर खेले जानेपर सामाजिकों या दर्शकोंके हृदयमें रसकी निष्पत्ति करे । यदि ऐसा नहीं होता तो ससारके बड़े-से-बड़े साहित्यकारके द्वारा लिखा होनेपर भी वह नाटक नहीं हो सकता । उसकी भाषा सबकी समझमें आनी चाहिए उसमें जोड़ तोड़के सवाद होने चाहिए, नाटकीय व्यापार होना चाहिए, दृश्यविधान ऐसा होना चाहिए कि वह सरलतापूर्वक खेला जा सके, वह इतना ही बड़ा हो कि थोड़ी अवधिमें अर्थात् ढाई-तीन घंटेमें खेला जा सके और इतना प्रभावशाली हो कि जिस रसकी निष्पत्ति यह जो प्रभाव उत्पन्न करनेके लिये वह लिखा गया हो वह रस और प्रभाव उससे व्यक्त हो सके ।

कथा-साहित्य

कथा साहित्य अर्थात् उपन्यास और कहानियाँ वाचनीय साहित्यके अन्तर्गत आती हैं । इस प्रकारका साहित्य पढ़नेवाले लोग साधारण ज्ञानवाले होते हैं । अतः उनकी भाषा-शैली ऐसी मुहावरेदार, तद्भवनिष्ठ, सरल और प्रभावशील हो कि पाठक केवल कथासे ही न उलझा रहे वरन् भाषाका भी रस लेता चले । उपन्यास और कहानी दोनोंमें कुतूहलका अंश ऐसा होना चाहिए कि वह आदिसे अन्त

तक पाठकको उलभाए रखे किन्तु इस कुतूहलके निर्वाहके लिये असंभव घटनाएँ लाकर न रखी जायँ। घटना और चरित्र सबका रूप ऐसा हो जो संभव हो, विश्वसनीय हो और स्वाभाविक हो। ऐसा होनेपर ही कोई उपन्यास या कहानी सफल कही जा सकती है।

निबन्ध

निबन्धकी गणना मननीय साहित्यमे होती है। उसके पढ़नेवाले लोग भाषाके मर्मज्ञ, पंडित और विचारशील होते हैं। अतः उसमे थोड़े शब्दोंमें अधिक भाव कहनेकी वृत्ति होनी चाहिए। उसमे गंभीर तथा सश्लिष्ट विचार प्रौढ़ भाषामे रखे जा सकते हैं किन्तु वे इतने जटिल न हो कि पाठकको उनका अर्थ निकालनेमे ही अपने शरीरका तैल निकाल देना पड़े।

इस प्रकार साहित्यका प्रत्येक रूप अपनी अलग भाषा शैली तथा रचना कौशलके साथ परीक्षित किया जाना चाहिए। इसलिये हम हिन्दी साहित्यके विभिन्न रूपोंके विकास क्रमका ध्यान रखते हुए उसके प्रमुख और प्रसिद्ध लेखकोंकी भाषा शैलियों, भाव-शैलियों और रचना कौशलोंका पूर्ण विवेचन और विश्लेषण करेंगे।

नागरी साहित्यकी इतनी रूप-शैलियाँ हैं कि उनका विवेचन अलग विस्तारसे करना आवश्यक है, इसलिये हम प्रारंभमे राजस्थानी, सधुक्की, अवधी, ब्रज और मैथिलीके साहित्यका विश्लेषण करेंगे और उसके पश्चात् अन्तमे नागरी-साहित्यकी विभिन्न रूपशैलियोंका क्रमशः विकासकी अवस्थाके अनुसार विवेचन करेंगे।

२

अपभ्रंश और हिन्दी

जबसे पंडित चन्द्रधर शर्मा गुलेरीजीने काशी नागरी प्रचारिणी सभाकी पत्रिकामे पुरानी हिन्दी शीघ्रक लेख लिखा तबसे हिन्दीके सभी

इतिहासकार यह मानते चले आए कि हिन्दीकी उत्पत्ति उस अपभ्रंशसे हुई है जो हेमचन्द्रके अपभ्रंश व्याकरणमें अथवा सोमप्रभदेव और सिद्धपाल आदिकी रचनाओंमें पाया जाता है। पीछे अपभ्रंश और हिन्दी भाषाकी उत्पत्तिके प्रसंगमें स्पष्ट बताया जा चुका है कि जैन ग्रन्थोंमें और हेमचन्द्रके प्राकृत व्याकरणमें जिस अपभ्रंशकी व्याख्या की गई है और जिसके उदाहरण दिए गए हैं वे सब पुरानी हिन्दीके नहीं वरन् पुरानी गुजराती और पुरानी राजस्थानीके हैं। हम पीछे सकारण बता आए हैं कि आज भी राजस्थानके कवि उसी अपभ्रंशकी विकृत भाषामें रचना करते हैं, राजस्थानी बोलियोंमें अब भी वैसे ही शब्दोंका प्रयोग होता है। वह भाषा टवर्ग प्रधान विशेषतः ए-प्रधान है। वहाँ 'वचन'के लिये 'वयणु' और शयनके लिये 'सयण'का प्रयोग होता है और विशेषके लिये 'विएस'का किन्तु ब्रज और अवधीकी प्रकृति इससे भिन्न है। वह 'न' प्रधान है, वहाँ 'वचन' और 'शयन' के लिये बैन और सैन तथा 'विदेशके लिये 'विदेस' होता है। इसके अतिरिक्त रासक, रासो तथा अपभ्रंशकी प्रकृतिमें लिखनेवाले लेखकोंकी रचनाएँ जो उदाहरणमें गुलेरीजीने दी हैं वे सब उन्हीं लेखकोंकी हैं जो गुजरात या पश्चिमी राजस्थानके आसपासके रहने वाले थे अतः उस अपभ्रंशको हिन्दीकी अर्थात् नागरी, ब्रज, अवधी, भोजपुरी आदिकी माता मानना अत्यन्त अनुचित और असंगत है।

नागरी भाषा

हम पहले बता आए हैं कि नागरी भाषाकी उत्पत्ति अन्तर्वेदमें हुई और वह सीधे संस्कृतसे स्वयं प्राकृत बनकर फूट निकली। जिन दिनों गुजरात और पश्चिमी राजस्थानके अनेक कवि अपनी अपभ्रंश बोलीमें रचनाएँ कर रहे थे उन्हीं दिनों मियाँ खुसरो दिल्लीमें बैठे उस नागरीमें बातचीत कर रहे थे और अपनी मुकरियाँ लिख रहे

थे जो वास्तवमें नागरीकी या ठेठ देशी नागरीकी प्राकृतिक भाषा है और जिसका उदाहरण आचार्य शुक्लजीने दिया है—

एक नारने अचरज किया, साँप मार पिजरेमें दिया ॥

इतना ही नहीं, जब फारसी भाषाको नागरी भाषामें बदलनेकी बात चली और खालिकवारी लिखी गई तब उसे देखनेसे ज्ञात होता है कि १४ वीं शताब्दीमें दिल्लीके आस-पास मेरठ, मुजफ्फरनगर जिलोमें वह भाषा बोली जा रही थी और उसमें रचनाएँ की जा रही थी जिसमें अमीर खुसरोने अपनी पहेलियों और मुकरियों लिखी। खालिकवारी सिरजनहार। वाहिद एक, बिदा करतार ॥ इसमें सिरजनहार, एक और करतार शब्द नागरी भाषाकी प्रकृतिके वे प्रारम्भिक रूप हैं जो सयागसे आज भी ज्योकी ल्यो मेरठ प्रदेशके घरोंमें बोली और समझी जाती हैं और जिसमें हरिऔधजीने चुभते चौपदे, चोखे चौपदे आदिकी रचना की है।

इसका अर्थ यह है कि १४ वीं शताब्दीसे पूर्व न जाने कितनी शताब्दियों पहले तक और तबसे आजतक इस अन्तर्वेदमें वह भाषा बोली जाती रही और संभवतः उसमें काव्य भी रचे जाते रहे जिसे हम ठेठ नागरी कह रहे हैं और जिसमें अमीर खुसरोने रचना की। यह भाषा कितनी व्यापक थी इसका सबसे बड़ा प्रमाण यही है कि खुसरोसे भी पहले नामदेवने अपनी कुछ रचनाएँ इसी नागरी भाषामें प्रस्तुत कीं। अतः निश्चित रूपसे हेमचन्द्र द्वारा प्रतिपादित अपभ्रंशका हिन्दी अर्थात् नागरी, ब्रज, अवधी, भोजपुरी आदिसे किसी प्रकारका कोई सम्बन्ध नहीं था।

हम पीछे समझा आए हैं कि भारतमें ही नहीं ससारके सभी प्रदेशोंमें नदियों, पहाड़ों आदि भौगोलिक सीमाओंसे घिरे हुए प्रदेशोंमें अलग अलग बोलियाँ उपजीं और पनपीं। इसी प्रकार अन्तर्वेदमें संस्कृतसे सीधे नागरीका विकास हुआ।

डिगल और हिन्दी

इस खंडके प्रारम्भमे ही हम बता आए हैं कि 'हिन्दी'की व्यापक परिभाषाके अन्तर्गत राजस्थानसे लेकर बिहार तक और गढ़वाल कुमाऊँसे लेकर विन्ध्य-मेखला तकके प्रदेशोकी सब बोलियाँ हिन्दीके अन्तर्गत मान ली गई हैं। किन्तु भाषाकी प्रकृतिकी दृष्टिसे डिगल या राजस्थानी भाषा हिन्दीके अन्तर्गत आनेवाली अन्य भाषाओंसे भिन्न है।

स्वयंभूका पउमचरिउ

हमारे कुछ इतिहासकारोंने एक यह भी बड़ा भ्रम चलाया है कि हिन्दीके आदि कवि स्वयंभू हुए हैं जिन्होंने 'पउम चरिउ (पद्मचरित) नामसे रामायणकी रचना की थी। पहली बात ता यह है कि स्वयंभूकी रचना बहुत उच्चकोटिकी नहीं है जैसा कि कुछ विद्वानोंने हल्ला मचाया है। उसमे इतवृत्त अधिक कान्यत्व अत्यन्त कम है और वह भी सब सस्कृतके ग्रन्थोसे उयोका त्यो उद्धृत कर दिया गया है और उमकी कथा भी अध्यात्म रामायण या वाल्मीकीय रामायणकी कथाकी परम्परामे नहीं है। उसमे अनावश्यक रूपसे रावणका इतने विस्तारसे वर्णन किया गया है कि वह 'रामचरित न होकर रावणचरित' हो गया है। दशरथकी चार रानियाँ बताई गई हैं और बहुत सी ऐसी असंगत कथाएँ हैं जो पुराणोमे आई हुई कथाओंसे भिन्न हैं। स्वयं स्वयंभूने अपने पउमचरिउमे स्थान-स्थान पर यह घोषणा भी की है कि मैं कथा आदि कुछ जानता नहीं। २३ वीं सन्धिके प्रारम्भमे ही वह कहता है—

हउँ किं पि ण जाणमि सुक्खु मये ।

णिय बुद्धि पयासमि तोवि जये ॥

ज सयले वि तिहुवणे वित्थरिउ ।

आरंभिउ पुणु राहवचरिउ ॥

यह उक्ति केवल उस प्रकारका नम्रता प्रकाशन नहीं है जैसा गोस्वामी तुलसीदासजीने अपने रामचरित मानसके प्रारम्भमे किया है—

कवित बिबेक एक नहि मोरे ।

सत्य कहौं लिखि कागद कोरे ॥

वास्तवमे 'पउमचरित की कथा पढ़नेसे प्रतीत होना है कि स्वयंभूने रामचरितकी कथा अपने मनसे कल्पित की है और उसे यह तक नहीं ज्ञात था कि दशरथके कितनी रानियाँ थीं और रामकी माता कौन थीं । इसी प्रकार पुष्पदत्त और शार्ङ्गधर आदिकी रचनाएँ भी बहुत उच्च कोटिकी नहीं हैं । हम ऊपर बता आए हैं कि इस अपभ्रंश साहित्य से हिन्दीका कोई सम्बन्ध नहीं रहा इसलिये हम यहाँ निरर्थक अपभ्रंश साहित्यकी कोई चर्चा नहीं करेंगे ।

कुछ मित्रोंने बौद्ध तांत्रिक साधु सरहपा आदिकी रचनाओंसे भी हिन्दीका सम्बन्ध जोड़नेका व्यर्थ प्रयत्न किया है । वह भी इसी प्रकार असम्बन्ध है और हिन्दीका उससे किसी प्रकारका कोई सम्बन्ध भी नहीं है और न इस प्रकारकी रचनाने हिन्दी साहित्यको प्रभावित ही किया है ।

३

राजस्थानी साहित्य

राजस्थानी भाषा और साहित्यका सम्बन्ध सीधे अपभ्रंशसे है । उसका साहित्य समझनेके लिये उसकी भाषाका रूप समझना आवश्यक है ।

राजस्थानी भाषा

१. राजस्थानी भाषामे वर्णोंके उच्चारण-भेदसे अर्थभेद हो जाता है । एक ही शब्दमे किसी वर्णपर बल देकर बोलनेसे अर्थ भिन्न हो जाता है जैसे—

राड—(रा पर बल देने से) पैट्टक प्रभाव, (साधारणतः) भगडा ॥

नार—(ना पर बल देनेसे) सिह, (साधारण रूपसे) स्त्री ।

नाथ—(ना पर बल देने से) नथबन्धन, (साधारण रूपसे) स्वामी ।

कद—(क पर बल देनेसे) किस समय, (साधारण रूपसे) ऊँचाई ॥

२. राजस्थानीमे 'ल' का उच्चारण कहीं तो ल और कहीं वैदिक 'ळ' की भाँति होता है। शब्दोंके बीचमे तो नहीं किन्तु अन्तमे 'ल' या 'ळ' के कारण शब्दके अर्थमे भी अन्तर आ जाता है, जैसे—

खाल = चाम, खाळ = नाली

पोल = दोष, पोळ = द्वार

चचल = चपल, चचळ = घोडा

३ (क) राजस्थानीमे 'श' और 'ष' नहीं होते। वहाँ ख के बदले 'ष' लिखा जाता है और 'श' 'स' के बदले 'स' ही लिखा जाता है किन्तु पढ़ते समय आवश्यकतानुसार ठीक उच्चारण कर लिया जाता है।

(ख) ऋ, लृ और लृ नहीं होते। 'व' का उच्चारण दो प्रकारसे होता है—१ 'व' (दंतोष्ठ्य) और २. 'व' (ओष्ठ्य) जिनके अलग-अलग प्रयोगसे अर्थ बदल जाता है—

वात = पवन, वात = कथा।

वार = दिन, वार = सहायताके लिये गुहार।

वास = गन्ध, वास = निवास स्थान।

वलती = लौटती हुई; वलती = जलती हुई।

४. राजस्थानीकी वर्तमानकालिक क्रियामे नागरीके 'है' के बदले 'छइ' का प्रयोग होता है। वर्तमानकालिक क्रियापद प्रायः इकारान्त होते हैं, जैसे—भरइ, करइ। मूल क्रियामे 'हउ', 'यउ', 'इउ', 'इऊउ' तथा 'ठउ' लगाकर भूतकालिक क्रिया बनाते हैं—भरिउ, दीठउ, देखियउ। भविष्य कालका रूप देनेके लिये मूल क्रियामे 'सी', 'स्यूँ' 'स्योँ', 'ला', 'ली', 'लो' लगाते हैं—जास्यूँ, जासी, बूडेल।

५. राजस्थानीमे विभक्तियोंके प्रयोगके सम्बन्धमे बड़ी अव्यवस्था है। कुछ विभक्तियाँ तो कई कारकोंमे लगती हैं और कुछ एक ही कारकमे। कुछ विभक्तियाँ प्राचीन भाषामे प्रयुक्त होती थीं पर आजकल उनके बदले दूसरी विभक्तियाँ लगाई जाने लगी हैं, जैसे—

कारक	विभक्ति	उदाहरण
कर्ता	इ, उ	डोलइ, लिखिहउ
कर्म	उ	सँदेसडउ
करण	इ, इइ, ए	मुखि, कामिइ, हाथे
संप्रदान	ए, नूँ, आँ	घरे, राजानूँ, अहाँ
अपादान	हूँ, हँत, हुँतो, हुँती, हुँता	गला हुँता, खुसी हूँत
सम्बन्ध	ह, हॉ	हलाह, करहॉ
अधिकरण	इ, ए	मगि, निसाणे

इन विभक्तियोंके अतिरिक्त कुछ शब्दांशोका भी विभिन्न कारकोमें इस प्रकार प्रयोग होता है—

कर्म . नइ, प्रति ।

करण : करि, नइ, पाहि, साथि सिउँ, सँ ।

सम्प्रदान : कन्ह, नै, प्रति ।

अपादान : कन्हइ, तउ, थउ, थकउ, थकि, पासइ, लगि ।

सम्बन्ध : केरउ, तणउ, नउ, रउ, रहइ, चा, ची, चो ।

अधिकरण : कन्हइ, तौइ, पासइ, मॉकल, मभारि, मॉकि, मॉ-माहि ।

६. राजस्थानीमे सर्वनामोका रूप प्रायः वही है जो अपभ्रंशमे है । इनके रूप नीचे दिए जा रहे हैं—

हूँ—मै

कर्ता : हूँ, मई, म्हे । कर्म : हूँ, मूँ मूक, अम्ह । सम्बन्ध : मुक, माहरो, अम्हीणो, म्हारेउ, मो, मूँ । अधिकरण : अम्हॉ ।

तूँ—तू

कर्ता : तुम्ह, तुम्हॉ, तूँ । कर्म : तुम्ह, तुम्हॉ । करण : तुम्हॉ सँ । अधिकरण : तूक, ताहरा, तुम्हीणो ।

यह

कर्ता : एह, ए, आ । कर्म : एह, ए, आ । करण : एणह, इणिन, इण, एणि । सम्प्रदान : एहँ, इहँ, अहाँ । अपादान : एह, ए । अधिकरण : एहि, एणइ, इणि, एणि ।

जो

कर्ता : जो, जु, जा, जे, जैअ । कर्म : जो, जु, जा, जेहु । करण : जेणइ, जिणइ, जेएनि, जिणि, जेहि । सम्प्रदान : जा, जिहि, जउ, जू, जेणि, जिणि, जे, जिअँ, जियँ । अपादान : जास, जस, जेह, जिह, जे । सम्बन्ध : जास, जस, जेह, जिह, जे । अधिकरण : जहि, जिहि, जेणइ, जिणइँ, जेणि, जिणि ।

सो

कर्ता : सोइ, सोय, सु, सा, ते । कर्म : सोइ, सोय, सु, सा, तेह । करण : तिणइ, तेहि, तेइ । सम्प्रदान : ता, तहँ, तउ, तू, तेह, तिह, तेहँ, ते, तिअँ, तियँ । अपादान : तास, तस, तुसु, तह, तेह, ते । सम्बन्ध : तास, तस, तुसु, तह, तेह, ते । अधिकरण : ताहि, ताहिँ, तेणइ, तिणइ, तेणि, तिणि ।

कौन, कोई

कर्ता : कावण, कउँण, कुँण, कुण, केइ, केवि । कर्म : को कोइ, कोई, कोवि, कोय, काँइ, केह, । करण : कउणइँ, कुणइँ, क्किणइँ, कणि, कुणि । सम्प्रदान : क, किहँ, केइ, केहि । अपादान : कह, किण, केह, कहि, केहँ, केह, कियँ । सम्बन्ध : कुणइँ, केहँ, केह, कियँ । अधिकरण : कुणइँ, कहि, काहइँ, किण ।

कुछ प्रचलित सार्वनामिक विशेषण : इतना—एतउ, एतलउ । जितना—जेतउ, जेतलउ । तितना : तेतउ, तेतलउ । कितना : केतउ, केतलउ । ऐसा : एवडउ, इसउ, अइसउ, एहडउ । जैसा : जेवडउ, जेहडउ, जइसउ । तैसा : तेवडउ, तेहडउ, तिसउ । कैसा : केवडउ, केहडउ, किसउ ।

अपना : अपणउ। सब : सग छउ। कुछु : किउँ। कई : के। कुछु, क्या : काई।

८. राजस्थानीमे प्रयुक्त होनेवाले अव्यय अधिकांशतः वे ही हैं जो अपभ्रंश और प्राकृतमे आए हैं। कुछ अव्यय नागरी रूपोके साथ दिए जा रहे हैं—

फिर : पुणि। तब : तई। जब, यदि : जई। फिर : वळ, वळी। मानो : किरि। और : अने, ने। कैसे : किम, कैम। यहाँ : इहाँ। इसलिये : तिणि। लिये . कारणि। तब : तदि। तैसे : तिमि। नहीं : नहु। कैसे : किमूँ। कहाँ : केथि। यहाँ : ऐथि। भी : पिण। तो भी तोइ।

हम पीछे बता आए हैं कि सस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश तीनों भाषाएँ साथ साथ चलती रही है तथा मरुभूमि अथवा जागल प्रदेशोमे अधिकतर अपभ्रंशका चलन रहा है। राजस्थान नामसे देशका जो भूभाग अभिहित है वह विस्तृत मरुस्थल है। आगरा-मथुराके पश्चिमी छोरसे दक्षिण-पश्चिमकी ओर जो पट्टी समुद्रतक चली गई है वह आन्प देश नहीं है इसीलिये इस क्षेत्रमे सस्कृत या प्राकृतकी अपेक्षा कर्कश और कर्णकटु अपभ्रंशका ही व्यापक रूपसे प्रयोग होता रहा है। यही कारण है कि राजस्थानी और गुजराती भाषाएँ मिलती-जुलती सी है। किन्तु राजस्थानीका क्षेत्र अधिक विस्तीर्ण है। उसके अन्तर्गत कई भाषाएँ या बोलियाँ आती हैं जिनमे चार मुख्य हैं—उत्तरमे मेवाती, दक्षिण-पूर्वमे मालवी, पश्चिममे मारवाडी और मध्यवर्ती क्षेत्रमे जयपुरी। इन चारोमे भी जयपुरी और मारवाडी ही ऐसी हैं जिनमे साहित्यिक रचना हुई है। जयपुरी-मिश्रित सधुक्कडी भाषामे दादूदयाल और उनके शिष्योकी रचनाएँ तथा मारवाडीमे चारणोकी रचनाएँ प्रधान हैं। उसका साहित्य प्राचीन भी है और विस्तृत भी।

चारण काव्य

आज जब हम राजस्थानी भाषा और साहित्यका नाम लेते हैं तब हमारे सामने सहसा चारणोकी ओजस्विनी रचनाओंका हो रूप उठ

खड़ा होता है। कुछ तो भाषा ध्वनिके कारण और कुछ उसमें वर्णित विषयके कारण राजस्थानी साहित्य और वीररसपूर्ण काव्य एक प्रकारसे समानार्थी हो गए हैं। इसका यह अर्थ नहीं है कि राजस्थानी भाषामे अन्य रसोमे रचनाएँ हुई ही नहीं या राजस्थानी भाषाके कवियोने जो कुछ लिखा वह वीर रसमे ही। अपने आश्रयदाता राजाओकी प्रशस्तिमे ही अधिक रचनाएँ करनेके कारण चारणोने स्वाभावतः अपने आश्रयदाता राजाओके किंचित् गुणोका भी अत्यन्त विस्तारके साथ या बढा-चढाकर वर्णन किया। इस प्रशस्ति-गानमे उनके शौर्य और पराक्रमका वर्णन, चाहे वह अतिरजित ही क्यों न हो, अनिवार्य था। यही कारण है कि राजस्थानी भाषाका साहित्य राजाओके शौर्य और पराक्रमके वर्णनोसे भरा पडा है। उसमे 'ढींग' की प्रचुरता होनेसे ही अर्थात् अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन होनेसे ही लोगोने इस प्रकारके काव्यको 'ढींगल' कहना आरम्भ किया जो आगे चलकर राजस्थानी भाषाके उस सम्पूर्ण साहित्यके लिये रूढ हो गया जिसमे युद्धोका वर्णन किया गया हो।

ढिङ्गल शब्द

इसी प्रसंगमे 'ढिङ्गल' शब्दपर भी विचार कर लेना चाहिए—
 (१) डाक्टर टैसीटरीका मन है कि 'ढिङ्गल' शब्दका अर्थ गँवारु है। ब्रज भाषा साहित्यिक भाषा थी जिसमे सब प्रकारके नियमोका पालन होता था किन्तु ढिङ्गलमे सब प्रकारकी छूट थी। २. डाक्टर हर प्रसाद शास्त्रीका विचार है कि प्रारम्भमे इस भाषाका नाम 'डगल' (जागल देश अथवा मरु देशकी भाषा) था परन्तु आगे चलकर 'पिङ्गल' के तुकपर ढिङ्गल कर दिया गया। ३. श्रीगजराज ओझाके मतसे इस भाषाकी रचनाओमे 'ड' वर्णकी प्रचुरतासे इसका नाम 'ढिङ्गल' पडा। ४. बाबू श्यामसुन्दरदासकी मत है कि जो लोग ब्रज भाषामे कविता करते थे उनकी भाषा पिङ्गल कहलाती थी। उसीसे भेद करनेके लिये मारवाडी भाषाका नाम 'ढिङ्गल' पडा। ५. श्री किशोरसिंह बारहठ मानते हैं कि

‘डिगल’ शब्दकी उत्पत्ति संस्कृतके ‘डीङ्’ धातुसे हुई है। इसी प्रकारके कुछ और भी अनेक मत हैं किन्तु अधिकांश लोग यही मानते हैं कि यह नाम ‘पिगल’ के जोड़पर रक्खा गया है। परन्तु ये सभी मत भ्रमपूर्ण हैं। यह ‘डिगल’ शब्द ‘डींगल’ (गण्) से बना है। डिगलका साहित्य विस्तृत और प्राचीन है। चारणोंने अपनी सम्पूर्ण रचनाएँ इसीमें प्रस्तुत की हैं। उन्होंने व्याकरण एवं छन्दःशास्त्रके नियमोंपर बराबर ध्यान रक्खा है।

राजस्थानी काव्य

वीर रसका वर्णन करनेमें कर्ण कटु टवर्ग एवं द्वित्ववर्ण युक्त-पदावलीका प्रचुर प्रयोग आवश्यक माना गया है। अवधी और ब्रज जैसी मधुर भाषाओंमें भी युद्धादिके वर्णनमें कवियोंने इसी प्रकारकी पदावलीका सहारा लिया है। फिर राजस्थानीकी पदावली तो यो ही कठोर है। इसलिये इसमें वीर रसकी रचनाएँ अधिक ओजपूर्ण तथा प्रभावशाली हो पाई हैं।

राजस्थानीके अन्तर्गत जयपुरीमें प्रायः नीति और शृंगारकी रचनाएँ हुई हैं और मारवाडीमें वीर रसकी। नीति और शृंगार आदिकी रचनाएँ अधिकतर दोहोंमें और वीर रसके पद छप्पयमें रचे गए हैं। वीर रसमें रचना करनेवाले ब्रज-भाषाके कवियोंने भी अधिकतर छप्पय और कवित्तका ही प्रयोग किया है।

चारण और भाट

राजस्थानमें वीर रसकी रचनाएँ करनेवाले चारण और भाट कलमके ही नहीं तलवारके भी धनी रहे हैं। उच्च कोटिकी कवित्व शक्तिसे युक्त होनेके साथ ही वे अत्यन्त पराक्रमी और वीर भी होते थे और अपने आश्रयदाताओंके पक्षसे युद्धोंमें भाग भी लेते थे। यही कारण है कि उनके युद्ध-वर्णन अत्यन्त सजीव हो सके हैं। चारणोंमेंसे कुछने तो अपने आश्रयदाताओंको तुष्ट करके स्वार्थ-साधनकी ही चेष्टा की परन्तु कुछ उनके सब समयके साथी, अन्तरंग मित्र और

प्रिय बने रहे। चन्द भी पृथ्वीराजके ऐसे ही साथी थे। इन चारणोंकी प्रतिष्ठा भी थी। कुछ चारणोंने तो राजाओंकी चाटुकारि-प्रियताका लाभ उठाया और कुछने वस्तुतः उनके सगी बनकर। इन्हे आश्रयदाता राजाओंने प्रसन्न होकर लाख पसाव, कोड पसाव और अरब पसाव बराबर दिए हैं। इसका अर्थ यह है कि उन्हे रुपये, हाथी, घोडा, सिरोपा (मानवस्त्र) आदि देकर सम्मानित किया जाता था। कुछ कवियोंको गाँव भी दिए जाते थे। लाख पसाव प्रायः बडे पुरस्कार (एक लाख रुपयेके पुरस्कार)को कहते थे। कोड पसाव और अरब पसाव उससे क्रमशः बढकर होते थे। 'बच्छ राज' (वत्सराज) की प्रशंसामे कहा गया यह दोहा कलन्क राजाओंको आवश्यक परिवर्तनके साथ सुनाकर उनसे लाभ उठाया जाता रहा है—

देता अडब पसाव नित, धिनो गोड बड्हराज ।

गढ़ अजमेर सुमेरसूँ, ऊँचो दीसै आज ॥

इन चारणोंने राजाओंके शौर्यका व्यक्तिगत गान ही गाया, कभी राष्ट्रिय भावनाको उत्तेजित नहीं किया। यहाँतक कि अँगरेजी शासन काल तक भी, जबकि राजाओंके पारस्परिक विग्रह और युद्ध समाप्त हो गए थे, चारण लोग उनके परक्रमादिका वर्णन करते रहे हैं। युद्धवीर, दानवीर, दयावीर, और धर्मवीर चारो रूपोमे ये वर्णन राजाओंको आलम्बन बनाकर हुए है और आज भी नेताओंके लिये हो रहे हैं। इसलिये यह नहीं कहा जा सकता कि हिन्दी साहित्यमे वीरगाथा-काल एक विशेष युगका परिचायक है तथा डिगलकी रचनाओंका युग समाप्त होगया।

वयण सगाई

राजस्थानीके कवि अलंकार-प्रदर्शनके फेमे तो बहुत नहीं पडे किन्तु 'वयण सगाई' या 'वैण सगाई' पर उन्होंने अधिक ध्यान दिया है। 'वयण सगाई' एक प्रकारका अनुप्रास है जिसके कई भेद हैं। इसका साधारण नियम यह है कि किसी छन्दके एक चरणका प्रथम

शब्द जिस अक्षरसे आरम्भ हो उस चरणका अन्तिम शब्द भी उसी अक्षरसे आरम्भ हो, जैसे निम्नांकित सोरठेमे—

पटकूँ मूँछाँ पाण, कै पटकूँ निज तन करद ।

दीजे खिख दीवाण, इण दो महली बात इक ॥

यद्यपि वयण सगाईका निर्वाह न होना कोई दोष नहीं माना जाता किन्तु पहलेके कवियोंने इसका पालन इस दृढताके साथ किया कि आगेके कवियोंके लिये यह काव्य-नियम-सा बन गया, जिसकी उपेक्षा करना कवित्वशक्तिका अभाव समझा जाता था ।

राजस्थानी रचनाओंका समय

राजस्थानीमे जो रचनाएँ आज उपलब्ध हैं उनके दो रूप हमारे सामने हैं—प्रबन्धकाव्यका काव्यात्मक रूप और मुक्तक काव्यका गीत या दोहा रूप । रासक ग्रन्थ प्रबन्ध-काव्यके रूप हैं । अपभ्रंशके क्षेत्र (राजस्थान और गुजरात) मे ही रासक-ग्रन्थोंकी परम्पराका विकास हुआ और (अपभ्रंश गुजराती तथा राजस्थानी) साहित्यके प्रारम्भिक कई सौ वर्षोंतक प्रबन्धकाव्यके रूपमे कितने ही रासक (रासो) ग्रन्थोंका प्रणयन हुआ । उस समय ग्रन्थोंका हस्तलिखित रूप होनेके कारण उनका प्रचार अधिक नहीं हो पाता था और इसीलिये उनमे प्रक्षेप और हेरफेरकी बहुत अधिक सम्भावना रहती थी । इसीसे इन रासकोंकी भाषा, कथावस्तु और घटनाक्रममे ऐसी असंगतियाँ आ गई हैं कि यही ज्ञात नहीं होता कि कौन रचना किस समय की है । बहुतसे कवियोंने तो किसी प्राचीन राजाका वृत्तान्त लेकर उसका वर्णन वर्त्तमानकालमे इस प्रकार किया है कि उससे यह भ्रम हो जाता है कि कविने अपने समयकी घटनाका वर्णन किया है । परन्तु चारण कवियोंकी यह एक अपनी वर्णन-शैली है जिसका प्रत्यक्ष उदाहरण केसरीसिंह बारहठका 'प्रतापचरित्र' है जिसकी रचना सन् १६६२ मे हुई थी । अतः न तो यही कहा जा सकता है राजस्थानीके

अनेक रासक ग्रन्थोंकी रचनाका ठीक समय क्या है न चरित-नायकके आधारपर रचनाओंका समय ही निर्धारित किया जा सकता है । फिर कवियोंका भी कोई प्रारम्भिक इतिवृत्त नहीं मिलता । भाषामे भी इतनी अधिक मिलावट है कि उसका आधार लेना भी उचित नहीं है । अतः परम्परासे ग्रन्थकारका जो समय निर्धारित है उसे ही आधार मानकर हम उनकी रचनाओंका समीक्षण कर रहे हैं ।

रासो या रासक

राजस्थानी साहित्यमे 'रासक' या 'रासो' नामसे अनेक प्रबन्ध काव्योंकी रचना की गई है । पहले यह व्यापक भ्रम था कि इस 'रासो' शब्दकी उत्पत्ति 'रहस्य' या 'रसायण'से हुई है किन्तु अब यह सिद्ध हो गया है कि गुजरात और राजस्थानमे छठी-सातवीं शताब्दीसे अठारहवीं शताब्दी-तक बराबर 'रासक' ग्रन्थोंकी रचना होती रही है । अपभ्रंशके लक्षण ग्रन्थोमे रासक-काव्यका सर्वप्रथम उल्लेख विरहाङ्कृत वृत्तजाति समुच्चयमे मिलता है जिसका समय आचार्योने ६वीं शताब्दीके पूर्व ही माना है । वृत्तजाति समुच्चयमे रासक-काव्यकी एक परिभाषा यह बतलाई गई है कि विस्तारितक या द्विपदी छन्दमे रचना हो और अन्तमे बिहारी छन्द आवे । दूसरी परिभाषा इस प्रकार बताई गई है—

अडिलाहि दुवहएहिं व मत्ता रड्डहिं तह अ दोसाहिं ।

बहुएहिं जो रड्डहिं सो भण्यइ रासओ गाम ॥

[जिसकी रचना अधिकांशतः अडिला (अडिल्ल), दुवहअ (द्विपद्यक या दोहा), मात्रा, रड्डा और दोसा छन्दोमे की जाती है उसे 'रासक' कहते हैं ।]

स्वयम्भूकृत स्वयम्भूच्छन्दसे रासकके सम्बन्धमे लिखा है—

धत्ता छड्डयिआहि पड्डिआ (हि) सु-अण्यरूपहिं ।

रासावधो कवे जय-मय-अहिरामो (य ओ ?) होइ ॥

[धत्ता, छड्डुणिया, पट्टडिआ और अन्य छन्दोसे युक्त रासाबन्ध काव्य लोगोको अच्छे लगते हैं ।]

इसके पश्चात्के पद्यमे 'रासा' नामक एक २१ (१४+७) मात्राओके छन्दकी परिभाषा दी गई है जिससे प्रकट होता है कि 'रासा' छन्द 'रासकबन्ध'मे विशेष उपयोगमे लाया जाता था ।

इन बातोसे स्पष्ट हो जाता है कि 'रासक' या 'रासा' मे 'रासा' छन्दकी ही मुख्य रूपसे योजना की जाती थी और बीच बीचमे अपभ्रशके अन्य छन्द भी रख दिए जाते थे । अब्दुलरहमानके 'सन्देश रासक' मे भी यही प्रणाली अपनाई गई है किन्तु उसमे व्यवहृत 'रासक' छन्द (१२+६) मात्राओका है । श्रीधरकृत 'रणमल्ल छन्द' मे भी यही परम्परा अपनाई गई है । अपभ्रशकी इस प्रणालीसे भिन्न 'रासक'का एक और प्रकार भी मिलता है जिसमे मात्राबन्धके साथ गेयबन्धका भी उपयोग किया गया है । 'भरतेश्वर बाहुबली रास' इसी ढंगका रासक है ।

रासकोमे किसी प्रवासी तथा उसकी पत्नीके सयोग-वियोगका वर्णन होता था । अपभ्रश तथा मात्राबन्धके साथ गेयबन्धवाली परम्परामे राजस्थानी भाषामे भी अनेक प्रकारके साहसपूर्ण कृत्यो तथा सयोग-वियोगकी कथाओमे भरे हुए अनेक काव्य लिखे गए जिनका नाम 'रासक'से बिगडकर 'रासअ' या 'रासो' हो गया और जिनमे 'खुमाण रामो', 'बीसलदेव रासो' और 'पृथ्वीराज रासो' अधिक प्रसिद्ध हुए ।

दलपतविजयके नामसे प्राप्त खुमाण रासोकी रचना १० वीं शताब्दीकी बताई जाती थी किन्तु अब लोगोका मत है कि इसकी रचना १८ वीं शताब्दीके पूर्वकी नहीं हो सकती । इसमे यद्यपि बापा रावलसे लेकर महाराणा राजसिंहतकका वर्णन है किन्तु खुमाणका वृत्तान्त अधिक विस्तारसे है । इसीसे जान पडता है इसका नाम खुमाण रासो रक्खा गया ।

नरपति नाल्ह

नरपति नाल्हके सम्बन्धमे भी कोई विवरण नहीं प्राप्त होता। इनका रचा हुआ 'बीसलदेव रासो' प्रसिद्ध ग्रन्थ है। अबतक बीसलदेव रासोकी १५ हस्तलिखित प्रतियाँ प्राप्त हो चुकी हैं जिनमे सबसे प्राचीन प्रति सवत् १६६६ की है। इसकी भिन्न भिन्न प्रतियोमे भिन्न-भिन्न सवत् दिए हुए हैं जिनमे सबसे प्राचीन १०७३ और सबसे अर्वाचीन १३१३ है। परन्तु उसकी भाषा १६ वीं शताब्दीसे पूर्वकी नहीं प्रतीत होती। भाषाकी गडबडी और ऐतिहासिक घटनाओंकी तिथियोका व्यतिक्रम तो है ही व्याकरणकी अशुद्धियाँ और छन्दोभंग इतना अधिक है कि कदाचित् ही कोई छन्द पिंगलकी दृष्टिसे ठीक मिले। गुजरातीका एक कवि नरपति हो गया है जिसका समय १६ वीं शताब्दी है। उसके चार ग्रन्थोका पता चला है। हो सकता है कि यह नरपति 'बीसलदेव रासो'का भी रचयिता हो क्योंकि बीसलदेव रासो और उसके अन्य ग्रन्थोकी भाषा-शैली और शब्दावली बहुत कुछ मिलती है। इससे अनुमान होता है कि निश्चय ही यह १६ वीं शताब्दीकी रचना है जो उसकी भाषासे भी पुष्ट होती है। नीचे हम नरपति नाल्हकी रचनासे दो उदाहरण दे रहे हैं—

- (१) प्रणमूँ हणुमन्त अंजनीपूत। भूल्यो आखर आण्यो सुत।
कर जोड़े नरपति कहइ। धार थी आवज्यो भोज नरेस ॥
- (२) हुआउ पइसारउ बीसलराव। आवी सयल अँतेवरी राव।
रूप अपूरव पेथिह। हसी अछी नहिँ सयल ससार ॥

यह बात जान लेनी चाहिए कि बीसलदेव रासो वीररस प्रधान काव्य नहीं है। इसमे कविने सयोग वियोगके ही गीत अधिकतर गाए हैं और सारा ग्रन्थ राजमतीके विरह वर्णनसे भरा पडा है।

चन्द बरदाई

चन्द बरदाईको अमर बनानेवाला ग्रन्थ 'पृथ्वीराज रासो' हिन्दीकी उपभाषाओंका सर्वप्रथम महाकाव्य माना जाता है। किन्तु चन्द

और रासो दोनोंके सम्बन्धमें पुष्ट ऐतिहासिक प्रमाणोंका इतना अभाव है कि इनके सम्बन्धमें निश्चयपूर्वक कुछ भी कह सकना कठिन है। चन्दके सम्बन्धमें जो कुछ पृथ्वीराज रासोमें लिखा है उसे सन्दिग्ध कहा जाता है। चन्द और पृथ्वीराजका जन्म रासोके अनुसार एक ही दिन हुआ और दोनोंकी मृत्यु भी एक ही दिन हुई। पृथ्वीराजका समय संवत् १२२०—१२४६ माना जाता है। अतः रासोके उल्लेखके अनुसार चन्दका भी यही समय होना चाहिए।

चन्दकी ख्याति अत्यधिक है और रासो उनकी ही रचना कही जाती है किन्तु रासोमें वर्णित घटनाओंके इतिहास-विरुद्ध होनेसे लोगोंने इसे जाली ग्रन्थ माना है और यह मत व्यक्त किया है कि भले ही चन्द नामक किसी कविने इसकी रचना की हो किन्तु न तो वह पृथ्वीराजका समसामयिक था न इतिहासका उसे ज्ञान था और न उसने यह पूरा ग्रन्थ लिखा है। रासोमें चगोज और तैमूरका नाम आनेसे यह बात और भी पुष्ट हो जाती है कि यह ग्रन्थ अपने वर्तमान रूपमें बहुत पीछे पूर्ण हुआ क्योंकि महाराणा राजसिंहके समयमें 'राजप्रशस्ति' नामक एक संस्कृत महाकाव्यमें ही सर्वप्रथम पृथ्वीराज रासोका उल्लेख मिलता है। इसके पूर्वके किसी ग्रन्थमें रासोकी कोई चर्चा नहीं मिलती। राजप्रशस्तिका रचना-काल संवत् १७१८—३२ है। अतः कुछ लोगोंका विचार है कि रासो भी इसके कुछ ही पूर्व रचा गया होगा। परन्तु इसका वास्तविक लेखक कौन है यह नहीं कहा जा सकता।

पण्डित मोहनलाल विष्णुलाल पण्ड्याके अतिरिक्त रासोके प्रामाणिक होनेका समर्थक और कोई भी नहीं है। पण्ड्याजीने रासोके संवत्को प्रामाणिक ठहरानेके लिये रासोका यह 'दूहा' लिया

एकादस सै पंचदह, विक्रम साक अनन्द ।

तिहि रिपुजय पुरहरनको, अष्ट पृथिराज नरिंद ॥

और कहा कि विक्रम सबत्मेसे ६० वर्ष घटा दिए जायें तो रासोके सभी सबत् ठीक ठहरते हैं। पर यह ६० वर्ष घटाए क्यों जायें इसका उत्तर वे नहीं दे पाए। जब सबत्तोके व्यतिक्रमका समाधान वे नहीं कर पाए तब इतिहास-विरुद्ध घटनाओंका वे क्या समाधान करते। पृथ्वीराजकी राजसभामे जयानक नामका कश्मीरी कवि था जिसने 'पृथ्वीराज विजय' नामक एक संस्कृत काव्य लिखा है। उसमे उसने चन्द नामके किसी कविकी कहीं चर्चा तक नहीं की है। उसने पृथ्वीराजके मुख्य भाटका नाम पृथ्वीभट्ट लिखा है। आश्चर्य है कि जो चन्द कवि पृथ्वीराजका मित्र, स्नेही और सखा कहा जाता है और जिसके सम्बन्धमे यह प्रसिद्ध है कि वह और पृथ्वीराज दोनों एक प्राण दो शरीर थे उसकी 'पृथ्वीराज विजय'मे कहीं चर्चा न हो।

आचार्य शुक्लजीका मत है कि 'पृथ्वीराजके वंशजोके यहाँ सम्वतः चन्द नामका कोई भाट रहा होगा जिसने उनके पूर्वज पृथ्वीराजकी प्रशस्तिमे कुछ छन्द रचे हो। बादमे बहुतसा कल्पित भट्ट भण्णत इसमे जुड़ता गया और उसी पर रासोकी यह बड़ी इमारत खड़ी कर दी गई।'।

रासोकी भाषा सर्वथा अस्तव्यस्त और ऊटपटाँग है। स्वयं रासोके 'षट् भाषा पुरान च कुरान कथित मया'से स्पष्ट है कि इस ग्रन्थमे कई भाषाओं और बोलियोंका मेल है। दोहो और छप्पयोंकी भाषा तो कहीं-कहीं ठिकानेकी भी है परन्तु अन्य छन्दोंकी भाषा पूर्णतः बेठिकाने है। इसमे कहीं तो प्राकृत और अपभ्रंशके प्रयोग मिलते हैं और कहीं भाषा आधुनिक सौचमे ढली मिलती है। इसलिये यह निर्णय करना सम्भव नहीं कि कितना अंश सच्चा और कितना जाली है। पण्डित गौरीशंकर 'हीराचन्द ओझा, कविराज मुरारीदाज और श्यामलदाज तो इस सम्पूर्ण ग्रन्थको ही जाली मानते हैं किन्तु हालमे ही मुनि जिनविजयजीकी जो 'चार छप्पय मेले है वे भाषाकी कसौटी पर खिरे उतरते हैं और उनके आधारपर यह माना जा सकता है कि चन्द कवि पृथ्वीराजके समयमें अवश्य था।

इन सब इतिहास-सम्बन्धी बातोंको छोड़कर शुद्ध साहित्यिक दृष्टिसे देखा जाय तो 'पृथ्वीराज-रासो' वस्तुतः महाकाव्य है। इसमें ६६ समय या अध्याय हैं। इसकी भाषा राजस्थानी-मिश्रित ब्रजभाषा है जिसमें प्राकृत, अपभ्रंश, अरबी, फारसी और तुर्की शब्दोंका भी प्रयोग हुआ है। इसमें साटक, दोहा, पद्वारि गाथा, तोमर, मुजगी और कवित्त (छप्पय) छन्दोंका प्रयोग हुआ है किन्तु छप्पय छन्दकी संख्या सबसे अधिक है। गाथा (गाथा) छन्दका प्रयोग रासोके पश्चात् अन्य किसी ग्रन्थमें नहीं मिलता। वैदिक कालसे प्रयुक्त यह छन्द रासोतक आकर रुक गया है। रासोकी कविता बहुत ही ओजस्विनी और सबल है। इस ग्रन्थमें वीर रसका प्राधान्य है। साहित्य-शास्त्रके अनुसार महाकाव्यमें जिन-जिन बातोंका वर्णन आवश्यक बताया गया है उन सबका समावेश इसमें किया गया है। रासोके वर्णन इतने सजीव हैं कि पढ़ते ही वे नेत्रोंके स्मृमुख मूर्तिमान होकर घूमने लगते हैं। कथाका प्रबन्ध निर्वाह करनेमें, वर्ण्य विषयोंको साकार रूप देनेमें, पात्रोंका चरित्र चित्रण करनेमें रासोकारको अद्भुत सफलता मिली है। रासोकी कथामें बड़ी गति, बड़ा प्रवाह, बड़ा वेग है। इसके सभी पात्र सजीव और क्रियाशील हैं।

रासोके कुछ पद्य यहाँ दिए जाते हैं—

- (१) त्रिण्डि लख तुषार - सबल पाषरिअइ जसु हय ।
 चऊइसय मयमत्त दति गज्जति महामय ॥
 बीस लख पायक सफर फारक धनुदुर ।
 लूसडु अरु बलु यान संख कु जाणइ ताहपर ॥
 छत्तीस लख नराहिवइ विहिवितिडिअौ हो किम भयउ ।
 जइ चन्दन जाणउ जल्लुकइ गयउ कि मूउ कि धरि गयउ ॥
- (२) प्रिय प्रियिराज नरेस जोग लिखि कगार दिखौ ।
 लगन बरग रचि सरब दिख द्वादस ससि लिखौ ॥

सै ग्यारह अरु तीस साष सबत परमानह ।
जो पित्री-कुल सुद्धवरन, बरि रक्खहु प्रानह ॥
दिक्खंत दिट्ठि उच्चरिय वर, इक पलक्क विल्लब न करिय ।
अल्लगार रयनि दिन पंचमहि, ज्यो रुक्मिनि कन्हार बरिय ॥

(३) बचि कागद चहुँआन नैं, फिरन चद सह थान ।
मनो वीर तनु अकुरे, मुगति भोग बनि प्रान ॥
मची कूह दल हिन्दुके, कसे सनाह सनाह ।
वर चिराक दस सहस भइ, बजि निसान अरिदाह ॥

रासोके सम्बन्धमे यह प्रसिद्ध है कि निम्नलिखित दोहेके पश्चात्का अश चन्दके चतुर्थ पुत्र जल्हणका रचा हुआ है—

आदि अन्तलगि वृत्तिमन, ब्रजि गनी गनराज ।
पुस्तक जल्हण हत्थ दै, चले गज्जन नृपकाज ॥

इस दोहेसे स्पष्ट हो जाता है कि जल्हण भी उच्च कोटिके कवि रहे होंगे ।

इतिहासकारोंने सभी प्रकारके इतिहासोका कालविभाजन आदि, मध्य और वर्तमानके आधारपर किया है । देशोंके इतिहास, साहित्योके इतिहास सयमें इस परम्पराका पालन दिखाई पडता है । राजस्थानी भाषाका आदिकाल विक्रमकी पन्द्रहवीं शताब्दीके मध्यतक माना जाता है । तबसे लेकर १८ वीं शताब्दीके अन्ततकका काल मध्यकालके नामसे सम्बोधित होता है और उसके पश्चात्का समय आधुनिक काल कहा जाता है । आदि-कालके कुछ ही कवियोंकी रचनाएँ आज उपलब्ध हैं । रासो कहलानेवाले ग्रन्थ-लेखनकी परम्परा सामान्यतः आदि-कालतक ही परिमित है । उसके पश्चात् मध्यकालमे प्रबन्धके रूपमे चारणोंने अपने आश्रयदाताओंका प्रशस्तिगान ही किया । इसमे सन्देह नहीं कि चारणोंकी रचनाएँ अधिकतर राजाओंके यशःगानसे युक्त होती रहीं तथापि ये लोभ फुटकल गीत आदि ही लिखनेमे व्यस्त रहे । ये मुक्तक-

बहुत ही ओजस्वी और प्राणवान है तथा इनमें वेग और गतिके साथ कला और काव्य भी है। इनकी भाषा बहुत ही प्रौढ़ है। वास्तवमें यह राजस्थानी साहित्यका अत्यन्त समृद्धिका युग रहा है। इसी युगमें केवल राजस्थानीमें ही नहीं वरन् संसारकी सभी प्रचलित भाषाओंमें उच्च कोटिके कवि हुए और सभी देशोंमें शृंगारका वर्णन सर्वाधिक रुचिके साथ हुआ। देशमें शान्ति और सुखस्थानके समय शृंगारका किसी न किसी रूपमें वर्णन स्वाभाविक ही था।

राजस्थानीमें इस कालमें शृंगार रसके दो अपूर्व ग्रन्थ रचे गए—
ढोला मारू रा दूहा और बेलि क्रिसन रुकमणीरी। राजस्थानी भाषामें भाव और भाषा दोनों दृष्टियोंसे इनकी जोड़के ग्रन्थ दूसरे नहीं हैं।

विक्रमकी १५ वीं शताब्दी के मध्यमें श्रीधर नामके एक कविने ईडरके राठौड राजा रणमलकी प्रशस्तिमें वीररसके वर्णनसे परिपूर्ण रणमल्ल छन्दकी रचना की।

गागनोरगढ़के अधिपति अचलदास खीचीके आश्रित कवि शिवदासने सवत् १४६० के लगभग वचनिका अचलदास खींचीरीकी रचना की जिसकी भाषा प्रौढ़ और कविता रस-भावपूर्ण है। इसमें गद्य और पद्य दोनों हैं।

कल्लोल

इस कविके जन्म, निवास आदिके सम्बन्धमें कुछ भी ज्ञात नहीं है। इनकी कृति ढोला मारू रा दूहा बेजोड है जिसका अन्तिम दोहा इस प्रकार है—

पनरहसे तीसै बरस, कथा कही गुण जाण ।

बदि बैसाखें बार गुरु, तोज जाण सुभ वाण ॥

इससे ज्ञात होता है कि इस ग्रन्थकी रचना संवत् १५३० में पूर्ण हुई।

यह प्रेम गाथात्मक काव्य है। राजस्थान भरमें इस कहानीका प्रचार है। जैसे पजाबके घर घरमें हीर-रौक्काकी कहानी व्याप्त है और आज

भी लोग उसे सुनकर नहीं अघाते उसी प्रकार राजस्थानके लोग ढोला और मारूका प्रेम वृत्तान्त सुनकर नहीं अघाते। राजस्थानीका यह अमर प्रेम काव्य पूर्ण रूपसे राजस्थानको अभिव्यक्त करता है। इसमें उक्तियों, कविकी मौलिक सूक्त और भावोको रमणीयता अद्भुत है। इन दोहोकी प्राचीनताका सबसे बड़ा प्रमाण यह है कि कबीरकी साखियोंमें 'ढोला मारू' के दोहे ज्योंके त्यों पाए जाते हैं। लिखित रूप न रहनेके कारण इसके कुछ दोहे लुप्त हो गए थे जिससे कथाकी कड़ी बीच-बीचमें टूट गई थी। जैन कवि कुशल लाभने चौपाइयों जोड़कर कथाका क्रम पूरा कर दिया। इस ग्रन्थके कुछ दोहे नीचे दिए जाते हैं—

१. राति सखी इण ताल मई, काइज कुरळी पखि।

उवै सरि हूँ घर आपणौ, बिहूँ न मेळी अखि ॥

२. अकथ कहानी प्रेमकी, किये सँ कही न जाय।

गूंगा का सुपना भया, सुमर सुमर पिछताय ॥

३. यहु तन जारी मसि करूँ, धूआँ जाहि सरगि।

सुख प्रिय बहल होइ करि, बरसि बुझावै अगि ॥

ईसरदास—ईसरदासका जन्म जोधपुर राज्यके भाद्रेस गाँवमें स० १५६५ में हुआ था। इन्होंने १२ ग्रन्थोंकी रचना की जिनमें 'हरिरस' और 'हालाँ भालाँ रा कुडलियाँ' बहुत प्रसिद्ध हैं। शेष ग्रन्थ साधारण और छोटे हैं। ईसरदास सिद्ध और भक्त कवि थे। इनके काव्यसे इनकी तत्त्वलीनता और दृढ़ भगवद्भक्ति प्रकट होती है। इनकी मृत्यु सवत् १६७५ में हुई।

पृथ्वीराज

पृथ्वीराज बीकानेर-नरेश रायसिंहके छोटे भाई थे। इनका जन्म सवत् १६०६ में बीकानेरमें तथा मृत्यु ५१ वर्षकी अवस्थामें सवत् १६५७ में मथुरामें हुई। पृथ्वीराज देशभक्त, वीर और हिन्दुत्व-भिमानी व्यक्ति थे। अकबरके दरबारमें रहते हुए भी ये असह्यन्त निर्भीक और तेजस्वी थे। भाषा, साहित्य, गीत, संगीत और

ज्यौतिषके अच्छे पण्डित और उच्चकोटिके भक्त भी थे । नाभादासजीने भक्तमालमें इनको भी स्थान दिया है । इनकी पत्नी चम्पादे भी काव्य रचनामें अत्यन्त प्रवीण और सहृदय थी ।

पृथ्वीराजके रचे पाँच ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं—१. वेलि क्रिसन रुक्मणीरी, २. दसम भागवतरा दूहा, ३. गंगालहरी, ४. वसदेवरावउत और ५. दसरथरावउत । वेलि क्रिसन रुक्मणीरीकी रचना वेलियो गीत छन्दमें हुई है । यह ३०५ पद्योका खण्ड काव्य है जिसमें कृष्ण-रुक्मिणीके परिणयकी कथा दी हुई है । पृथ्वीराजकी रचनाओंमें यह सर्वोत्कृष्ट है । यह रचना अत्यन्त प्रौढ और मार्मिक है । इसका रचनाकाल अबतक १६३७ माना जाता था परन्तु उदयपुरकी नई हस्तलिखित प्रतिके अनुसार इसकी रचना सवत् १६४४ में हुई । पृथ्वीराजके शेष चारो ग्रन्थ दोहोमें हैं । 'दसम भागवतरा दूहा' में १८४ दोहे हैं जो कृष्ण-भक्तिपरक हैं, दसरथरावउत में ५० दोहे राम-स्तुतिसम्बन्धी हैं, वसदेवरावउत में १६५ दोहे श्रीकृष्ण-सम्बन्धी हैं और गंगालहरीमें ८० दोहे गंगाजीकी महिमा-सम्बन्धी हैं । इनके अतिरिक्त इनके कुछ पुटकल छन्द भी मिलते हैं जो वीर रसकी रचनाके उत्कृष्टतम उदाहरण हैं ।

'वेलि'की कथाका आधार भागवतका दशम स्कन्ध है परन्तु कविकी वर्णन-शैली अपनी है । भाषाकी विद्वत्ता और शब्दोके चयनका ऐसा ध्यान रक्खा गया है कि पढ़ते ही उनके ध्वनिमात्रसे भावनाका चित्र सामने उपस्थित हो जाता है । कविकी अलंकार योजना भी बहुत ही सटीक है । वयण सगाईका ध्यान रखनेपर भी कहीं भाव दबने नहीं पाए है । उपमा और रूपकका पृथ्वीराजने प्रचुर प्रयोग किया है । इसमें कलापक्ष और भावपक्ष दोनों एकसे एक बढ़कर हैं । वेलिमें पृथ्वीराजका प्रकृति-वर्णन अत्यन्त उत्तम हुआ है । यह वर्णन षड्रश्मि वर्णनके रूपमें है किन्तु इसमें पिष्टपेषण नहीं है ।

पृथ्वीराजकी कुछ कविताएँ नीचे दी जा रही हैं—

१. माई एहड़ा पूत जण, जेहड़ा राण प्रताप ।
अकबर सूतो ओम्कै, जाण सिराणै सोंप ॥
२. परपच लाज दीठ नह व्यापण खातो लाभ अलाभ खरो ।
रज बेचवा न आवै राणो, हाटे मोर हमीर हरो ॥
३. गत प्रभा थियो ससि रयणि गळती, वर मन्दा सह बदनवरि ।
दोषक परजळतौ इन दीपै, नास फरिम सूरतनि नरि ॥
४. काया लागौ काट, सिकळोगर छूटै नहीं ।
निरमळ हुवै निराट, भेट्यो सँभागीरथी ॥

दुरसाजी आढ़ा

यदि भाषाकी प्रौढता और विशुद्धतामे पृथ्वीराजके समकक्ष कोई कवि खड़ा हो सकता है तो वे हैं आढ़ा-गोत्रीय चारण कवि दुरसाजी जो स० १५६२ मे जोधपुरके धूँदला गाँवमे उत्पन्न हुए थे और १२० वर्षकी लम्बी आयु भोगकर सन् १७१२ मे काल-कवलित हुए । ये ६ वर्षकी अवस्थामे अनाथ हो गए । इनका पालन-पोषण बगड़ीके ठाकुर प्रतापसिंहने किया । इनके सम्बन्धमे प्रसिद्ध है कि अकबरके दरबारमे इनका अत्यधिक सम्मान था तथा उसने इन्हे बहुत बार पुरस्कृत किया था, किन्तु यह बात सन्दिग्ध लगती है क्योंकि इन्होंने अकबरको अधम, लालची आदि विशेषणोंसे तिरस्कृत किया है । ये कविके साथ-साथ योद्धा भी थे और अनेक युद्धोमे लड़ चुके थे । इसीसे इनकी कविता वीरदर्पपूर्ण है । इनमे हिन्दुत्वका अभिमान कूट-कूटकर भरा था । हिन्दू जाति और धर्मकी महिमा इनकी कविताओमे स्पष्ट लक्षित होती है । इनकी भाषा सरल और ओजपूर्ण है तथा राजस्थानमे बहुत प्रचलित है । इनका 'विरुद्ध छिहत्तरी' उत्तम ग्रन्थ है । स्फुट छन्द भी इनके मिलते हैं । दो दोहे नीचे दिए दिए जाते हैं—

१. अकबर गणव न आण, हिन्दू सह चाकर हुवा ।
दाढ़ी कोई दीर्घाण, कर तौ खटका कटइहे ॥

२. अकबर समंद अथाह, तिहँ डूबा हिन्दू-तरक ।

मेवाड़ौ तिण मॉह, पोयण फूल प्रतापसी ॥

बॉकीदास

आशिया शाखाके चारण कविराजा बॉकीदासका जन्म जोधपुर राज्यमे सवत् १८२८ मे हुआ था । अनेक गुरुओंसे विद्या प्राप्त करके ये अच्छे विद्वान् और कवि निकले । स १८६० मे महाराज मानसिंहने इन्हें अपना राजकवि नियुक्त किया । बॉकीदास कवि तो उच्च कोटिके थे ही, इतिहासके भी प्रकाण्ड पंडित थे । महाराज इन्हे बहुत मानते थे । १८६० मे इनकी मृत्यु होनेपर महाराजका असीम दुःख हुआ था ।

बॉकीदासकी २७ पुस्तकें नागरी प्रचारिणी सभाने बॉकीदास ग्रन्थावलीके नामसे ३ भागोंमे प्रकाशित की हैं । इनके अतिरिक्त इन्होंने बहुतसे फुटकल गीत और २८०० के लगभग छोटी-छोटी ऐतिहासिक कहानियाँ भी लिखी हैं । बॉकीदास राजस्थानीके प्रथम श्रेणीके कवि थे । इनकी भाषा प्रौढ, प्रवाहपूर्ण और परिमार्जित है, वर्णन-शैलीमे स्वाभाविकता है, अलंकारोका भी इन्होंने जो अधिक प्रयोग किया है वे सर्वत्र स्वाभाविक रूपसे आए हैं । यद्यपि नीति और उपदेशकी बातें इन्होंने अधिक कही हैं तथापि बीर रसकी इनकी उक्तियाँ भी कहीं कहीं बड़ी अनूठी है । इनके दो पद्य नीचे दिए जा रहे हैं—

१. केळ रहै नित कौपतो, कायर जये कपूर ।

सीहण रण सौकै नहीं, सीह जये रण सूर ।

२. दाताधन जे तो दियै, जस तेतौ धर पीठ ।

जेतो गुळ है थाळियाँ, तेतौ जीमण मीठ ॥

सूरजमल (सूर्यमल)

सूरजमलको कवियोमे अत्यन्त सम्मानका स्थान प्राप्त है । चारणाका तो कहना है कि सूरजमल जैसा कवि न हुआ न हागा ।

इसमें सन्देह नहीं कि अपने समग्रमें सूरजमलका इतना प्रभाव था कि इनके सामने राजस्थानीका कोई कवि टिक न सका। इनका जन्म सन् १८७२ में बूँदीमें हुआ। ४८ वर्षकी आयु भोगकर संवत् १९२० में ये इस ससारको छोड़कर चल बसे।

सूरजमल उच्चकोटिके जन्मजात कवि थे। सभी शास्त्रों एवं अनेक भाषाओंके अद्भुत विद्वान् थे। इनके रचे चार ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं— वशभास्कर, वीर सतसई, बलवन्त विलास और छंदोमयूख। इसके अतिरिक्त इनके स्फुट छन्द भी बहुतसे इधर-उधर मिलते हैं। वशभास्कर बूँदी राज्यका इतिहास है जिसमें युद्धादिका वर्णन अत्यन्त सजीव और काव्यमय है। वीर सतसईमें केवल ३०० दोहे हैं किन्तु उनको वीररसका प्रतिभावान्, ओजस्वी और सर्वश्रेष्ठ कवि प्रमाणित करनेके लिये ये ३०० दोहे ही पर्याप्त हैं। इन दोहोंमें उनका हृदय बोलता है। इनकी भाव-गभीरता देखने योग्य है। शेष दोनों ग्रन्थ साधारण हैं। इनकी कविताके दो उदाहरण नीचे दिए जाते हैं—

१ फहरकि दिसान दिसान बडे, बहरकि निसान उडै बिथरै ।
रसना अहिनायककी निकसै, कि पराकल होरियकी प्रसरै ॥
गजघट ठनकिय भेरि भनकिय, रग रनकिय कोच करी ।
पखरान भनकिय बान सनकिय, चाप तनकिय ताप परी ॥

२ सुतधारां रज-रज थियौ, बहु बळेवा जाय । - - -
लखिया डूँगर लाजरा, सासु उर न समाय ॥

यद्यपि ब्रजभाषाके प्रचारके कारण अनेक राजस्थानी कवि भी ब्रजभाषामें रचना करने लगे किन्तु राजस्थानीमें भी रचनाएँ होती रहीं। कविराजा मुरारिदान (दोनों—सूरजमलके दत्तक पुत्र बूँदीवाले तथा जसवन्त जसोभूषणके रचयिता जोधपुरवाले), केसरी सिंह बारहठ आदिने अधिकतर रचनाएँ ब्रज भाषामें ही की हैं फिर भी राजस्थानीमें, जो कुछ उन्होंने लिखा है वह कम महत्त्वका नहीं है।

ब्रजभाषाके हटते-हटते जब नागरीका प्रचार हो गया तब राजस्थानमें भी कवियोंकी रचनाका माध्यम नागरी ही हो गई । फिर भी आजकलके अनेक कवियोंने राजस्थानीमें बड़ी सजीव और ओजस्वी रचनाएँ की है जिनमें केसरीसिंह बारहठ, मुकुल, पतराम गौड़ आदि प्रमुख हैं । सबसे जयपुरमें 'रेडियो केन्द्र, स्थापित हुआ है तबसे हमें राजस्थानीके अनेक कवियोंकी अत्यन्त उत्कृष्ट और रसभावपूर्ण रचनाएँ प्रायः सुननेको मिला करती है किन्तु हमारे पास उनका कोई संग्रह नहीं है अतः हम उनकी समीक्षा करनेमें असमर्थ हैं ।

राजस्थानीके संवाद ग्रन्थ

राजस्थानी साहित्यका यह इतिहास अधूरा रह जायगा यदि हम राजस्थानीके संवाद-काव्यकी चर्चा न करें । कम ही लोग जानते होंगे कि राजस्थानमें संवाद-काव्य लिखनेकी एक विशिष्ट परम्परा थी । वाद-विवाद अथवा प्रश्नोत्तरकी शैलीमें प्रस्तुत उस साहित्यको ही संवाद-साहित्य कहते हैं जो बौद्ध और जैन साहित्यमें वर्म-तत्त्व-निरूपणके लिये प्रयुक्त हुआ है । किन्तु मध्यकालके राजस्थानी कवियोंने विनोदके रूपमें कुछ अवस्थाओं और वस्तुओंको व्यक्ति मानकर उनसे संवाद कराए हैं ।

वैसे संवादोंका प्रयोग नाटकोंमें तथा काव्योंमें तो प्राचीन कालसे ही होता आया है परन्तु सम्पूर्णतः और स्वतन्त्र संवाद-काव्यका सर्वप्रथम उदाहरण हमें 'कृपण नारि संवाद' (१४३७) के रूपमें मिलता है । इसके पश्चात् तो सोलहवीं शताब्दीसे बराबर ही इस शैलीकी काव्य रचनाके उदाहरण मिलते हैं । इन संवाद-काव्योंमें दन्त-जिह्वा संवाद, सुखड़ चम्पक-संवाद, रावण मन्दोदरी संवाद, गोरी-साँवली संवाद, मोतो-कपासिया-संवाद, उद्यम-कर्म-संवाद, हरिणी संवाद १६वीं और १७वीं शताब्दीकी रचनाएँ हैं । १८वीं और १९ वीं शताब्दीमें भी इस शैलीकी रचनाएँ प्रचुर परिमाणमें हुई ।

अधिकाशतः ये रचनाएँ जैन पण्डितोंकी हैं। जैनैतर कवियोंकी भी कुछ रचनाएँ इस शैलीकी है, पर वे बहुत अल्प हैं। दातार और सूमका संवाद, भारवली-मालवणी संवाद, गुरु चेला संवाद, सोना गुजा-संवाद (गद्यमे) इसी ढंगकी रचनाएँ हैं।

४

सन्त साहित्य

सन्त साहित्य जिस प्रकारकी भाषामे प्रस्तुत हुआ है उसका नाम आचार्य शुक्लजीने 'सधुक्कड़ी' भाषा रक्खा है किन्तु 'सधुक्कड़ी' उस प्रकारकी कोई भाषा नहीं है जिस प्रकारकी भाषाएँ राजस्थानी, अवधी, ब्रज अथवा नागरी है। वैसे पंजाबके पूर्वी भागसे लेकर बंगालके पश्चिम तक और राजस्थान एवं मध्य प्रदेशसे लेकर हिमालयके दक्षिणतकका सारा प्रदेश हिन्दी भाषा-भाषी माना जाता है किन्तु इस विशाल भू-भागके अन्तर्गत कितनी ही स्थानीय और क्षेत्रीय बोलियाँ भी हैं जिनमेंसे कुछमे तो अत्यन्त प्रौढ साहित्य की रचना हुई है और कुछ बोलियोंके रूपमे रह गई हैं। राजस्थानी, अवधी, ब्रज, नागरी, मैथिली आदिमे प्रचुर साहित्य विद्यमान है जब कि मगही, भोजपुरी, कुमाउँनी बुन्देली, मालवी, वेवाडी आदि अधिकाशतः क्षेत्रीय बोलियोंके रूपमे ही व्यवहृत होती रही हैं। इसीलिये हिन्दी साहित्यके इतिहास लेखकोंने उपर्युक्त जिन पाँच बोलियोंने भाषाका रूप ग्रहण कर लिया उन्हींके प्रस्तुत साहित्यपर विचार किया और निर्गुण सम्प्रदायवाले सन्तों-द्वारा प्रस्तुत साहित्यका परिगणन भी उन्हींके अन्तर्गत कर लिया।

सधुक्कड़ी भाषा

गद्यका विकास न होनेके कारण निर्गुण मतके प्रवर्त्तक सन्तों और उपदेशकोंने सुविधाके साथ अपने मतका प्रचार करनेके लिये पद्यका आश्रय लेकर अपनी रचनाओंमे ऐसी भाषाका प्रयोग किया है जिसे विशुद्धताकी दृष्टिसे हम किसी एक भाषाके अन्तर्गत नहीं रख सकते।

इनकी रचनाओंमें पञ्जाबमें लेकर विहाग्नक और हिमाचलसे लेकर विन्ध्यतकमें प्रचलित सभी बोलियों और भाषाओंका प्रयोग हुआ है।

इस प्रकारकी मिश्रित भाषाका प्रयोग होनेके अनेक कारण हैं : १. ये साधु अधिकांशतः अपठ थे जिन्हें किसी भी भाषाके ठीक स्वरूपका बोध न था। २. इन्होंने-साहित्य-रचना नहीं की। समय-समय पर ये लोग जो मौखिक उपदेश देते उन्हें इनके शिष्य लिपिबद्ध या कठाग्र कर लेते। इन उपदेशोंके लिपिबद्ध हानेका कार्य कभी-कभी तो इनकी मृत्युके पश्चात् हुआ। ३. ये सदा एक स्थान पर नहीं रहते थे। निरन्तर घूमते रहनेसे स्थान-स्थानकी भाषाओं और बोलियोंका प्रयोग इनके उपदेशोंमें आना अनिवार्य था। उनके लिये ऐसी भाषामें अपने मतका प्रचार करना आवश्यक था जिसे सब स्थानोंके लोग समझ सकें। ४. इन्हें साहित्यशास्त्र और छन्दःशास्त्रका ज्ञान नहीं था, इसलिये इनकी रचनाओंमें अधिकतर छन्दोभंग तथा काव्य दोष पाए जाते हैं। ५. इनकी रचनामें भाषाकी भी कोई व्यवस्था नहीं है। एक ही रचनामें नागरी, पञ्जाबी, भोजपुरी सबके रूप अलग-अलग दिखाई पड़ जाते हैं। इसीलिये इस खिचड़ी भाषाके कारण हमने सन्त साहित्यकी गणना सधुक्की भाषाके अन्तर्गत की है। अपने मतका प्रचार करनेके लिये तथा सभी क्षेत्रों और वर्गोंको अपने मतका अनुयायी बनानेके लिये उन्होंने सुगमना पूर्वक कण्ठ हा जानेवाली एवं सुविधापूर्वक प्रचारित हो सकनेवाली पद्यबद्ध रचनाओंका सहारा लिया। और इसमें सन्देह नहीं कि इन्हें अपने कार्यमें सफलता भी मिली। इस प्रकारके रचनाकारोंमें कबीर, नानक, दादू आदि मुख्य हैं।

ऐतिहासिक आधार

हिन्दी साहित्यमें निर्गुण मतकी दृष्टिसे विस्तृत साहित्य-रचना सबसे पहले कबीरके नामसे ही मिलती है। कबीर हमारे सामने दो रूपोंमें आते हैं—एक ओर वे हठयोग और वेदान्तका आश्रय लेकर भगवान्‌के सगुण रूप अथवा साकारोपासनाका विरोध करके निराकार

ब्रह्मकी उपासनाका उपदेश देते हैं, दूसरी ओर भगवन्नामके जपकी शिक्षा देकर भक्तिका पथ भी प्रशस्त करते हैं। कबीर अत्यन्त प्रतिभा सम्पन्न व्यक्ति थे। उन्होंने देख लिया था कि नाथ-पन्थीयोगियोंने हृदय-पक्ष विहीन अन्तस्साधनाका जो प्रचार किया उससे मनुष्य प्रभावित नहीं हो सका। नाथ-पन्थी योगियोंने जो पन्थ निकाला था वह समाजके लिये हितकारक भी नहीं सिद्ध हुआ क्योंकि उसमें सामाजिक भावनाओंका पूर्ण अभाव था। इसीलिये वह लोगोको प्राकृष्ट नहीं कर सका। कबीरने इसे अनुभव किया। रामानुजाचार्यने करके केवलद्वैतवादका खण्डन करके विशिष्टाद्वैतवादकी स्थापना की और साथ ही ब्रह्मकी सगुण भक्तिका (लक्ष्मीनारायणके रूपमें) नेरूपण किया। उसने जनसमाजको बहुत कुछ आकृष्ट किया। कबीरने यह अनुभव किया कि केवल अन्तस्साधनाकी बात लोगोकी समझमें नहीं आ सकती। इसीलिये अपने मतमें उन्होंने भक्तिका भी समावेश कर लिया। परन्तु वे थे नाथ-पन्थी योगियोंसे प्रभावित। अतः उन्होंने तराकार ब्रह्मकी उपासनापर बल देकर, उसका नाम जपकर उसे हृदयमें अनुभव करनेका उपदेश किया। सन्त नामसे अभिहित सभी कवियोंने सी मार्गका अवलम्बन किया।

नाथ पन्थ

ग्यारहवें खण्डमें हम दिखा चुके हैं कि किस प्रकार बौद्ध धर्म अकृत होकर वामाचारमें परिणत हो गया। इसका आचरण करनेवाले वज्रयानी कहे जाते थे जिनका गढ़ पूर्वी भारत था। न्त्र-साधना ही इनका प्रधान कार्य रह गया था और उसीके माध्यमसे मानवकी हीन प्रवृत्तियोंको उभाड़कर अपनी वासनाओंकी पूर्ति किया करते थे। इन्होंने अपना रंग कुछ इस प्रकार जमा रक्खा था कि जनता ने अलौकिक शक्तियोंसे सम्पन्न समझती थी।

आठवीं और दसवीं शताब्दी के बीच प्रचलित परम्परासे अपनेको अलग करके गोरखनाथने महर्षि पतञ्जलिके योग दर्शनको आधार

मानकर हठयोगका सहारा लेकर अपना अलग नाथपन्थ चलाया। इस नाथ पन्थमें नौ नाथ हों गए हैं। गोरखनाथने जिस प्रकार वज्र-यानियोसे अलग होकर कनफटे योगियोका अपना अलग नाथपन्थ चलाया उसी प्रकार वज्रयानियोकी लीलाभूमि (पूर्वी भारत) का भी त्याग करके अपने मतका प्रचार पश्चिमी भारतमें किया। इस सम्प्रदायके ग्रन्थोंमें इस बात पर बल दिया गया है कि योगकी साधनासे ईश्वरको घटके भातर ही प्राप्त किया जा सकता है। ये लोग सिद्धान्ततः शैव थे। कनफटे साधु गोरखनाथको साक्षात् शिवका अवतार मानते हैं।

नाथपंथी कनफटे योगी दाक्षाके समय पत्थर, बिल्लौर, गैडेके सींग, मिट्टी या लकड़ीका कुंडल कानमें पहनते हैं जिसे कुंडल, मुद्रा या दर्शनी कहते हैं। इसीलिये इन कनफटे योगियोको दर्शन-योगी भी कहते हैं। इसके अतिरिक्त ये लोग दो-तीन अंगुल लंबा एक काला-सा पदार्थ ऊन या बालके डारेमें बाँधकर गलेमें लटकाए रहते हैं। इस डोरेको सेली और उस काले पदार्थको नाद कहते हैं। ये लोग जटा बढाते, गेरुआ पहनते भस्म लगाते और भभूनका त्रिपुण्ड लगाते हैं। इन लोगोंका प्रचार मुख्य रूपसे पश्चिमी भारतमें था अतएव स्वभावतः इनकी वानियो और उपदेशोंमें उर्दूकी भाषाके ही दशन होते हैं। इन्होंने जो भी रचनाएँ की हैं वे नागरी, पंजाबी, राजस्थानी मिश्रित भाषामें हैं। इनकी बानीसे प्रभावित कबीर आदिने भी इसी भाषाका सहारा लिया है।

कबीरदास

कहा जाता है कि कबीरका जन्म एक विधवा ब्राह्मणीसे हुआ था जिसे रामानन्दजीने भूलसे पुत्रवती होनेका आशीर्वाद दे दिया। लोकलज्जावश उसने बालकको जन्मते ही फेंक दिया जिसे नीरू नामक एक जुलाहेने घर ले जाकर पाला-पोसा। कबीरका जन्म कुछ लोग सन् १४५५ में, कुछ १४५६ में और कुछ लोगोंने १४३७ में माना है किन्तु कबीरपण्डितोंमें प्रचलित

चौदह सौ पचपन साल गए, चन्द्रवार एक ठाठ ठए ।

जेठ सुदी बरसायतको, पूरनमासी प्रगट भए ॥

वाले दोहेके अनुसार इनका जन्म सवत् १४५६ ही ठहरता है और अधिकतर वही लोगोका मान्य भी है ।

कबीर की धर्मभावना

यद्यपि कबीरका पालन पोषण मुसलमान जुनाहेके घर हो रहा था तथापि उनके मनमे आरम्भसे ही हिन्दू धर्म-भावना और भक्ति-पद्धतिके प्रति अनुराग दिखाई पड़ता था । निश्चय ही उनके माता-पिताने इसका विरोध किया होगा किन्तु उस विरोधका कबीरदासजीपर कोई प्रभाव नहीं पड़ा और वे दिन दिन राम-नामके जपकी ओर प्रवृत्त होते गए । इन्हीं दिनो स्वामी रामानन्दका प्रभाव और उनके कारण 'रामनाम' तथा 'रामकथा'का प्रचार बढ़ रहा था । सम्भव है कबीरको रामनामके जपकी प्रेरणा इसीसे मिली हो । कबीर जब धीरे-धीरे कुछ वयस्क हुए और रामनामके जपकी ओर उनका अनुराग बढ़ता गया तो उनके मनमे स्वामीजीसे दीक्षा लेनेकी बात उत्पन्न हुई । मुसलमान होनेके नाते स्वामीजीसे प्रत्यक्ष रूपसे वे दीक्षा ले नहीं सकते थे इसलिये उन्होंने सीढियोपर लेटनेवाला ढग निकाला । इस प्रकार स्वामीजीसे रामनाम-जपका उपदेश पाकर कबीरदासजीने स्वामीजीको अपना गुरु मान लिया और उस उपदेशके अनुसार राम-नामका जप करने लगे । परन्तु आरम्भमे 'राम' को वे जो कुछ भी मानते रहे हो, आगे चलकर उनका मत भिन्न हो गया और वे कहने लगे—

दसरथ सुत तिहुँ लोक बखाना ।

रामनामका मरम है आना ॥

इस प्रकार कबीरके राम निराकार निर्गुण ब्रह्मके पर्याय हुए जक कि उनके गुरु रामके साकाररूपके उपासक थे ।

नेता बननेकी लालसा

स्वामी रामानन्दके प्रभावसे आनेसे वे रामनामकी ओर प्रवृत्त हुए सही किन्तु उन्होंने वैष्णवोंकी श्रेणीसे अपनेको पृथक् रक्खा। इसके कई कारण हैं—१. मुसलमानी सस्कारोंके अनुसार पलनेके कारण उनका अन्तस् अवतारवादके सिद्धान्तको स्वीकार न करता था। २. कबीरको स्वयं अपना महत्त्व सिद्ध करना था। यदि वे रामानन्दी वैष्णवोंका ढग अपनाते तो वे उस धारामे ही बह जाते और उनका अलग कोई महत्त्व ही न रहता। ३. कबीरकी बुद्धि प्रखर थी, प्रतिभा विलक्षण थी। उन्होंने देख लिया कि इस समय ऐसा अवसर है कि लोगोंको बहकाकर अपने नामसे एक नया मत खड़ा कर दिया जाय। आजकाल जो काम एक चतुर राजनीतिक नेता करता है वही उस समय कबीरने किया। वे पढ़े लिखे न थे क्योंकि उन्होंने स्वयं कहा है 'मसि कागद छूयो नहीं' किन्तु अन्य साधनोंसे उन्होंने पर्याप्त ज्ञान अर्जित किया था और उसका उपयोग उन्होंने अपना लक्ष्य सिद्ध करनेके लिये किया।

कबीरके ज्ञानका आधार

स्वामी रामानन्दके सम्पर्क से उन्होंने 'वैष्णवोंका अहिंसावाद और प्रपत्तिवाद (शरणागतिवाद) और सबसे बड़ी वस्तु 'रामनाम' लिया। नाथ-पन्थी योगियोंके साथ रहकर उनके हठयौगिक सिद्धान्त और साधनात्मक रहस्यवादका पल्ला पकड़ा और अपने पन्थमें भक्तिका समावेश करनेके उद्देश्यसे, उन्होंने सूफियोंकी उपासना-प्रणाली ग्रहण की। जैसा हम पीछे बता चुके हैं, सूफी ईश्वरको प्रियतम (माशूक) के रूपमें मानकर चलते हैं और उसकी प्राप्ति ही जीवनका लक्ष्य मानते हैं। सूफीवाद वेदान्तके अद्वैतवादका ही विकृत रूप है यह हम प्रमाणित कर चुके हैं। मुसलमानोंको अपनी ओर लुभानेके लिये यह आवश्यक था कि कबीरदासजी मुसलमानोंकी भी कुछ बातें ग्रहण करते किन्तु इसलामका जो रूप प्रचलित था उसे

कबीरदास खपा नहीं सकते थे। इसलिये उन्होंने सूफियोंका ढर्रा अपनाया जिसमे भारतीय एकेश्वरवादके साथ-साथ मनुष्यकी रागात्मक वृत्तिको आकृष्ट और उद्दीप्त करनेवाले तत्त्व भी विद्यमान थे।

पीरोंसे सम्पर्क

मुसलमानी (सूफी) पीरोका सग कबीरको इसी उद्देश्यसे करना पड़ता था। कबीर-पन्थी मुसलमान नो उन्हे शेख तकीका ही शिष्य मानते है किन्तु कबीरका यह कथन कि 'घट-घट है अबिनासो सुनहु तकी तुम सेख' शेख तकीको कबीरके गुरुके आसनपर प्रतिष्ठित होने देनेमे बाधक सिद्ध हो रहा है। सूफी पीरो और मुसलमानी फकीरोका सग कबीर बराबर करते थे और उनसे बहुत कुछ तत्त्व भी ग्रहण करते थे किन्तु कबीर किसीको अपनेसे बड़ा नहीं मानते थे, सबको स्वयं उपदेश देते थे और अपनेको ईश्वरका ऐसा दूत घोषित करते थे जो जगके उद्धारके लिये ही भेजा गया हो—

काशीमे हम प्रगट भए हैं, रामनन्द चेताए ।

समरथका परवाना लाए, हस उबारन आए ॥

गुरु माहात्म्य

स्वामी रामानन्दका नाम कबीरने सर्वत्र बड़े आदरसे लिया है और उन्हे ही अपना गुरु माना है। गुरुको महिमाके 'वचन' कबीर या इस धाराके सन्तोंकी बानियोमे बराबर मिलते हैं। स्वयं कबीरने गोविन्दसे गुरुको बड़ा बताया है—

गुरु गोविन्द दोनों खड़े, काके लागू पाय ।

बलिहारी गुरु आपनी, गोविन्द दिया बताय ॥

गुरु माहात्म्यकी यह बात कबीरको नाथपन्थियोंसे प्राप्त हुई थी। सिक्खोंमे 'गुरु' लगानेकी जो परम्परा चली वह गुरुके माहात्म्यके कारण ही और यह परम्परा और माहात्म्य-भावना 'गुरु' गारख नाथ, 'गुरु' मत्स्येन्द्रनाथ की ही देन है। कबीर तथा उनके बादके सभी सन्तोंने

नाथपन्थियोसे जहा ज्ञानवाद और योगवाद लिया वहाँ यह गुरुवाद भी लिया। इन सन्तोकी परम्परामे गुरुको जब गोविन्दसे भी बढ़कर मान लिया गया है तो शास्त्रका क्या महत्त्व है। यदि शास्त्रोके वचन और गुरु आदेशमे विरोध पडता हो तो शास्त्र-वचनको उपेक्षाकी जा सकती है। इनकी परम्परा हाल मे राधास्वामी सम्प्रदायतक वराबर चली आई है।

कबीरका साहित्य

हम यह लिख चुके हैं कि कबीर कुछ पढ़े लिखे नहीं थे। इसलिये उन्होंने कुछ लिखा नहीं है। उनके मौखिक उपदेशोका संग्रह उनके शिष्योंने, विशेषकर धर्मदासने, आगे चलकर किया। कबीरकी बानियोका संग्रह बीजकके नामसे प्रसिद्ध है। इस बीजकके तीन भाग हैं—साखी, रमैनी और सबद। साखी दोहो मे है और इसमे स्वमत-प्रतिपादन, परमतखण्डन तथा विविध उपदेशादि हैं। यद्यपि कबीर-दासजीने यह स्पष्ट रूपसे कहा है 'बोली मेरी पुरुष की' तथापि इन दोहोकी भाषापर राजस्थानी, पंजाबीसे लेकर भोजपुरीतकका प्रभाव है। रमैनी और सबदकी भाषा पर ब्रजका प्रभाव अधिक है क्योंकि इनमे गेय पद हैं किन्तु पूरबी बोलीके रगसे यह भी रंगी हुई है।

कबीरके सम्पूर्ण साहित्यमे वेदान्त-तत्त्व, हिन्दू-मुसलमानोको फटकार, हिन्दुओके समस्त धार्मिकग्रन्थो और देवताओकी कुत्सा, ससारकी अनित्यता, मायाकी प्रबलता आदि इसी प्रकारके अनेक विषय लिए गए हैं।

कबीरकी बानियोका सबसे पहला संग्रह धर्मदासने सवत् १५२१ मे किया जब कबीरदासजी ६५ वर्ष के थे। कबीर-वचनावलीकी प्राचीनतम प्रति सवत् १५६१ की मिली है। सिम्खोके गुरुग्रन्थ-साहबमे भी उनके बहुतसे पद संगृहीत हैं।

कबीर जब पढ़े लिखे नहीं थे और साहित्यरत्न भी न थे तो उनकी बानियोमे काव्य-तत्त्व या दार्शनिक-तत्त्व ढूँढनेका प्रयास व्यर्थ

है। कबीरने सत्सगसे जो कुछ प्राप्त किया था उसका समावेश अपने उपदेशोमें भली-भाँत किया है। वेदान्त और हठयोगके गूढ़ और पारिभाषिक पद, सूफियोंकी रहस्यवादी भाषा, रूपको और अन्योक्तियोंके माध्यमसे कही हुई ज्ञानकी बातें, चुटीली और व्यंग्य पूर्ण उक्तियों इन सबने कबीरकी ओर साधारण श्रणीके लोगोको आकृष्ट किया। वे कबीरकी उलटबासियोंके रहस्यमें डूबते-उतारते और उनको महान् सिद्ध पुरुष मानते थे। अपना ऐसा आतक साधारण समाजपर जमानेके लिये ही कबीर इस प्रकारकी अस्पष्ट भाषाका प्रयोग करते थे। आतक जमानेकी इस भावनाका ही यह परिणाम है कि कबीर काशी छोड़कर मगहर चले गए जहाँ सवत् १५७५ में उन्होंने शरीर-त्याग किया।

कबीरके कुछ पद्य उदाहरणके रूपमें नीचे दिए जा रहे हैं—

१ कबीर सगत साधुकी, कदे न निरफल होय।

चन्दन होसी बावना, नीम न कहसी कोय ॥

इस दोहे में बड़े अक्षरोमें लिखे गए शब्द पंजाबी राजस्थानीके हैं।

२—मेरे सगी द्वै जया, एक वैष्णव एक राम।

वो है दाता मुक्ति का, वो सुमिरावै नाम ॥

३—साकत सुनहा दोनो भाई, एक निंदै एक भौकत जाई ॥

इन उदाहरणोंसे प्रकट होता है कि कबीरदास वैष्णवोंके समर्थक और शाक्तोंके विरोधी थे।

४ सुर नर मुनि जन औलिया, ए सब उरली तीर।

अलह राम की गम नहीं, तह घर किया कबीर ॥

यह उदाहरण इस बातका सूचक है कि कबीर अपनेको ब्रह्मज्ञानी और ब्रह्म-विद्याका मर्मज्ञ समझते थे। ऐसी ऐसी गर्वोक्तियों उनकी बार्तियोंमें बहुत मिलती हैं।

५. साईं के सग सासुर आई ।

सग न सूती, स्वाद न माना, गा जीवन सपने की नाई ॥

जना चार मिलि लगन सुधायो, जना पाँच मिलि मँडो छायो ।

भयो बिबाह चली बिनु दूल्ह बाट जात समधी समझाई ॥

सूफियोके रहस्यमय माधुर्य भावकी जो उपासना पद्धति कबीरने अपनाई उसका उदाहरण यह पद है ।

कबीर आदि सन्त कवि नहीं थे । वे मत-प्रवर्तक मात्र थे । पद्य बद्ध रचनाएँ करनेके कारण उनको साहित्य स्रष्टाओंमे गिन लिया गया है । किन्तु इसके साथ यह भी है कि उनकी रचनाओंमे अनेक स्थलोपर, विशेषकर पदोमे मोहकता, भावुकता और प्राजलता मिलती है । कबीरमे अपेक्षाकृत यह गुण अधिक है । कितने ही पद ऐसे मिलते हैं जो सूर और कबीर दोनोंके नामसे प्रचलित हैं । यह उदाहरण लीजिए—

है हरि भजन को परमान ।

नीच पावै ऊँच पदवी बाजते नीसान ॥

भजन को परताप ऐसो जल तरै पाषान ।

अजामिल अरु भील, गनिका चढे जात बिमान ॥

चलत तारे सकल मडल चलत ससि अरु भान ।

भक्त ध्रुव को अटल पदवी राम को दीवान् ॥

निगम जाको सुजस गावत सुनत संत सुजान ।

सूर हरि की सरन आयौ राखि ले भगवान ॥

ठीक यही पद कबीरके नामसे प्रचलित है । अन्तिम चरणमे यह अन्तर है—

जन कबीर तेरी सरन आयौ राखि लेहु भगवान ।

स्वामी रामानन्द जैसे अद्भुत महात्मा सौभाग्यसे ही उस समय भारतमे अवतरित हुए । उनके द्वारा हिन्दू जाति और हिन्दी भाषाकी

जो सेवा हुई वह वर्णनातीत है। उन्होंने स्वयं जो कुछ किया वह तो किया ही उनकी शिष्य परम्पराने, जिसमें गोस्वामी तुलसीदासजी हो गए हैं, हिन्दी साहित्यका अपूर्व श्रीवद्धेन किया। स्वामी रामानन्द जीके ही शिष्य कबीर थे। कबीरके अतिरिक्त रैदास, सेन नाई, वन्ता जाट और पीपा भगत भी उनके मुख्य शिष्य थे जिन्होंने निर्गुण ढंगकी भक्ति-पद्धति अपनाई।

रैदास

रैदास रामानन्दजीके बारह शिष्योंमें गिने जाते हैं। रामानन्दजीने निम्न श्रेणीके लोगोको अपनाकर बहुत आगे बढ़ा दिया। जुलाहा होकर भी कबीर उनके ही प्रतापसे इतनी अधिक प्रतिष्ठाके पात्र हुए। उसी प्रकार रैदास भगत चमार होने पर भी सन्त श्रेणीको प्राप्त हुए। रैदासकी साधना अवश्य ऊँची श्रेणीकी रही है। तभी तो मीराने भी उनका नाम बड़े आदरके साथ लिया है।

रैदासने स्वयं अपनेको चमार कहा है—

ऐसी मेरी जाति विख्यात चमार।

रैदास काशीके ही रहनेवाले थे। इन्होंने निर्गुण ग्रन्थका रास्ता पकड़ा। इनका कोई ग्रन्थ नहीं मिलता। जब यह पढ़े लिखे नहीं थे तो ग्रन्थ-रचना ही कैसे करते। फुटकन पद इनके इधर उधर मिलते हैं जिनमेंसे कुछ तो गुरु-ग्रन्थ-साहबमें ही सगृहीत हैं।

रैदासका एक पद दिया जा रहा है—

१. फल कारन फूलै बनराई। उपजै ज्ञान तो करम नसाई।

जल में जैसे तूँबा तिरै। परिचे रिंड जीव नहिं मरै ॥

जब लगि नदी न समुद्र समावै, तब लगि बढ़ै हँकारा।

जब मन मिल्यो राम सागर सों, तब यह मिटी पुकारा ॥

धर्मदास

ये कबीरके शिष्य थे और उनके मरने पर बीस वर्ष तक उनकी

गद्दीपर रहे। कबीरकी बानियोका सग्रह इन्होने ही किया। इनकी रचनाएँ कबीरकी अपेक्षा अधिक सरल और भाव-व्यजक हैं। इन्होने अधिकतर पूर्वी बोलीका ही प्रयोग किया है। कबीरकी शिष्य परम्परामे कमाल, भगूदास श्रुतिगोपाल भी हो गए हैं। साहित्यकी दृष्टिसे इन लोगोकी रचनाओका विशेष महत्त्व नहीं है। अतएव इनपर अधिक विचार करना व्यर्थ है।

गुरु नानकदेव

गुरु नानकदेव लाहौरके वेदी खत्री थे। इनका जन्म सवत् १५२६ मे हुआ था। ये जन्मसे ही साधु-स्वभावके थे। यद्यपि इनकी गणना निर्गुणपन्थवालोमे की गई है तथापि ये भगवान्के साकार रूपके उपासक थे और शकरकी आराधनामे बराबर रत रहते थे। कबीरकी भाँति इन्होने किसी मतका खडन नहीं किया और न किसी प्रकारके दम्भ और 'सिद्धई' का ढिठोरा पीटा। सीधी सरल भाषामे इन्होने अपनी बातें कहीं। ये हिन्दू धर्मके रक्षकके रूपमे प्रकट हुए और देशभरमे भ्रमणकर इन्होने हिन्दू जातिको शक्ति और सान्त्वना प्रदान की। यह भी विशेष पढ़े लिखे न थे। समय-समय पर जो भजन इन्होने गाए उन्हींका सग्रह गुरुग्रन्थसाहब मे किया गया है। ये भजन पंजाबी, ब्रज, नागरी आदि-मिली जुली भाषाओ मे हैं। एक उदाहरण लीजिए—

पवण गुरुपाणी पिता माता धरति महत्तु।

दिवस रात दुइदाई दाया खेलै सकल जगत्तु ॥

चँगियाइयो बुरियाइयो वाचै धरमु हदूरि।

करनी आपो आपणी के नेदुँ के दूरि ॥

जिन्नी नाम धेयाइया गए मसक्कति घालि।

नानक ते मुख उज्जले केती छुट्टी नाखि ॥

गुरु नानकदेवके अतिरिक्त अन्य दस सिक्ख गुरुओने भी कुछ-कुछ रचनाएँ की है। गुरु गोविन्द सिंहने तो प्रचुर परिमाणमे रचनाएँ की है। ये शुद्ध ब्रजभाषा लिखते थे और बड़ी ओजपूर्ण रचना करते

थे। इनका चडी-चरित्र प्रौढ ब्रज-भाषामे प्रणीत अच्छा काव्य है। निर्गुणपन्थी सिक्ख गुरुग्रोके बीच ये महात्मा भगवान् के सगुण रूपके प्रति भी अच्छी आस्था रखते थे।

दादू

‘निर्गुनि’ साधुओमे दादूकी गणना आदरके साथ की जाती है। दादूकी उत्पत्तिके सम्बन्धमे भी विचित्र कथाएँ प्रचलित हैं। दादूका जन्म उनके भक्त सन्त १६०१ मे हुआ मानते हैं। उनके गुरुका भी पता नहीं। परन्तु उनकी बानीमे कबीरका नाम आदर पूर्वक लिया गया है। इधर-उधर घूमते हुए वे जयपुरके पास भरानेकी पहाडियोमे आकर अन्तिम समयमे रहे और वहीं सन्त १६६० मे शरीर छोड़ा। दादू-पन्थियो का प्रधान अड्डा यही है जहाँ दादूके बख्तादि आजतक रक्खे हुए है। दादूपन्थी निराकार ब्रह्मके उपासक हैं। ये तिलक, कण्ठी आदि नहीं धारण करते। हाथमे एक सुमिरनी रखते हैं और परस्पर ‘सत्तराम’ कहा करते हैं।

दादू पश्चिमी प्रदेशोके रहनेवाले थे। इसलिये स्वभावतः उनकी भाषामे पच्छिमीपन होना चाहिए। पंजाबी और जयपुरीमिश्रित राजस्थानीका उन्होंने प्रयोग किया है जिसमे गुजराती और नागरीका भी मेल है। गुजराती और पंजाबीमे अलगसे भी कुछ पद उन्होंने लिखे हैं। उनकी भाषामे फारसी, अरबी और तुर्की शब्दोका भी पर्याप्त प्रयोग हुआ है। दादूकी रचनाओमे सयम और गम्भीरता है। वे विरोधियोको गाली नहीं देते। नम्रता उनमे इतनी थी कि वे सबको दादा कहते थे। इसीसे उनका नाम दादू पड गया। दादूको रचनाओके कुछ उदाहरण लीजिए—

१. जे सिर सौंघ्या रामकों, सो सिर भया सनाथ ।

दादू दे ऊरण भया, जिसका तिसके हाथ ॥

२. जब मन लागै रामसों, तब अनत काहे को जाइ ।

दादू पाणी लख ज्यो, ऐसै रहै समाइ ॥

३. अजहूँ न निकले प्राण कठोर ।

दरसन बिना बहुत दिन बीते सुन्दर प्रीतम मोर ॥

चार पहर चारहु जुग बीते रैन गँवाई मोर ।

अवधि गये अजहूँ नहि आये कतहुँ रहे चित चोर ॥

कबहुँ नैन निरखि नहि देखे मारग चितवत तोर ।

दादू अइसहि आतुरि बिरहिनी जैसहि चन्द चकोर ॥

सुन्दरदास

यह छह वर्षकी अवस्थामे ही सन्त १६५६ मे दादूके शिष्य हो गए और उनके साथ ही रहने लगे । साल भरके पश्चात् जब दादू मर गए तो ये जगजीवनजीके साथ अपने गाँव घौसा होते हुए काशी आए जहाँ २० वर्षतक व्यापक और गभीर अध्ययन कर राजस्थान लौट गए । प्रायः ६३ वर्षकी अवस्थामे इस सर्वांग सुन्दर, सुरुचिसम्पन्न, मृदुल, स्त्री-भीरु बालब्रह्मचारी, साधुका देहायसान साँगानेरमे हुआ ।

निर्गुण मतवालोमे सुन्दरदासजी ही ऐसे महात्मा हो गए हैं जिन्हे काव्य, व्याकरण, छन्दःशास्त्र, इतिहास, पुराणादिकी सम्यक् शिक्षा मिली थी । संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और राजस्थानीके अतिरिक्त इनको फारसीका भी बहुत अच्छा ज्ञान था । इसीलिये इनकी रचनाएँ बहुत ही सरस हैं । भाषा इनकी मँजी हुई, प्राजल और काव्य-गुण-सम्पन्न है । और सन्तोंकी तरह इन्होंने केवल दोहे और पद ही नहीं कहे हैं वरन् कावत्त, सवैया आदिमे भी रचनाएँ की हैं । शास्त्रोका व्यापक अध्ययन होनेसे इन्हाने मनमानी बातें नहीं कही हैं । उदाहरण लीजिए—

१. देखहु दुर्मति या ससारकी ।

हरिसौं होरा छौंड़ि हाथतें बाँधत मोट विकारकी ॥

नाना बिधिके कर्म कमावत खबर नहीं सिरभारकी ।

झूठे सुखमें भूलि रहे हैं, फूटी आँख गँवारकी ॥

×

×

×

बारम्बार पुकार कहत हौं सौहैं सिरजनहारकी ।

सुन्दरदास बिनस करि जैहै देह छिनकमें छारकी ॥

यद्यपि इन्होंने अधिकतर रचनाएँ ब्रज-भाषामे की हैं किन्तु नागरी और राजस्थानीका मेल कहीं कहीं हो ही गया है। इनके रचे ४० ग्रन्थ कहे जाते हैं।

सुन्दरदाससे कुछ समय पूर्व इलाहाबादके कडा मानिकपुरमे मल्लूकदासजीका जन्म हुआ था जिनकी परम्परागत गद्दी अब भी वहाँ है। इनकी गदियाँ काबुलसे नेपाल तक फैली हुई है। इन्होंने भी कुछ रचनाएँ की हैं।

सन्तोकी यह परम्परा बराबर चलती आई है। तुकाराम औघडपन्थी सन्त ही थे। सन्तोके चामत्कारिक ढँगलो की बातें भी सुनी जाती हैं। राधास्वामी सम्प्रदायवाले भी सन्त ही कहे जाते हैं। किन्तु ये हिन्दू-धर्म-शास्त्रोसे प्रायः अनभिज्ञ होते थे और जैसा कि हम पहले कह आए हैं इनका अध्ययन भी अधिक नहीं था इसलिये इनमे काव्य-तत्त्व ढूँढ़ना व्यर्थ है।

५

अवधी साहित्य

आजकी नागरीको छोड़कर राजस्थानीके पश्चात् सबसे व्यापक भाषा अवधी रही है। आज जिस प्रदेशको हम अवध कहते हैं उसके अतिरिक्त बघेलखण्ड और छत्तीसगढमे भी यह थोड़े-बहुत परिवर्तनोके साथ बोली जाती है। अवधी और बघेलीमे कोई भी अन्तर नहीं है किन्तु छत्तीसगढी पर मराठी और उड़ियाका थोड़ा-थोड़ा प्रभाव दिखाई पड़ता है। अवधीके दो रूप मिलते हैं—पश्चिमी और पूर्वी। पश्चिमी अवधी लखनऊसे कन्नौज तक बोली जाती है। इस प्रकार ब्रजभाषाके निकटतक पहुँच जानेके कारण यह उससे प्रभावित हुई है। पूर्वी अवधीका क्षेत्र अयोध्यासे गोडेतक और इलाहाबादके दक्षिण तक चला गया है।

पूर्वी और पश्चिमी अवधीका, अन्तर स्पष्ट करनेके लिये हम दो उदाहरण दे रहे हैं—

१. सर्वनाम

कौन : के (पूर्वी अवधी), को (पश्चिमी अवधी)

जो : जे (पूर्वी अवधी), जो (पश्चिमी अवधी) ।

वह : से (पूर्वी अवधी), सो (पश्चिमी अवधी)

२. क्रियापद

ब्रजभाषाके समान पश्चिमी अवधीमे भी क्रियाका रूप 'नान्त' रहता है जब कि पूर्वी अवधीमे अन्तमे 'व' लगता है—आवन, जान, करन (पश्चिमी अवधी), आउव, जाव, करव (पूर्वी अवधी) ।

अवधीकी विशेषताएँ

१. अवधीकी विभक्तियाँ इस प्रकार हैं—

कर्ता : (आकारान्त शब्दोमे सकर्मक क्रियाके साथ) । कर्म : के, कॉ, कहँ । करण : से, सन, सौ । सम्प्रदान : के, कॉ, कहँ । अपादान : सें तें, सेंती, हुँत । सम्बन्ध : कर (क), केर, कै (स्त्रीलिंग) । अधिकरण : मे, मों, महँ, पर ।

२ विशेषणोका लिंग विशेष्यके अनुसार परिवर्तित हो जाता है । यद्यपि बोलचालमें यह बहुत स्पष्ट नहीं रहता है किन्तु लिखनेमे इसका ध्यान रक्खा ही जाता है—ओकर, ओकरि, ऐस, ऐसि ।

३. सर्वनामोके रूप इस प्रकार चलते हैं—मै : मै, मोर, हम, हमार । तू : तै, तोर, तूँ, तोहार । यह : ई, एकर, एहिकर, इन, ए, इनकर, इनकेर । वह : ऊ, वै, ओकर, ओहिकर, उन, ओन, ओनकर, ओनकेर । जो : जो, जे, जौन, जेकर, जेहिकेर, जे, जिनकर, जिनकेर । सो : सो, से, तौन, तेकर, तेहिकेर, ते, तिनकर, तिनकेर । कौन : को, के, कौन, केकर, केकरे, को, के, किनकर, किनकेर ।

४. क्रियाओके रूप इस प्रकार चलते हैं—

(क) अकर्मक क्रिया—मैं हूँ (वर्तमानकाल)

एकवचन			बहुवचन	
पुरुष	पुं०	स्त्री०	पुं०	स्त्री०
उत्तम	पुरुष—हौ, बाट्यो, अहौ	हइँ, बाटिँ, अहिँ	हई, बाटी अही	हइन, बाटिन अहिन
मध्यम	पुरुष—हए, बाटे, वाटिस, अहिस, अहै, अहसि	हइस बाटिस, अहिस अहिस	हौ, बाट्यो, अहौ, अहेव, अह्यौ, अह, अहे,	हइउ, बाटिउ, अहिव
प्रथम	पुरुष—अहै, है, आय, बाटै, वा	बाटइ, अहै, है, बाटै, वा	बाटें, अहै, हैं, बाटै,	बाटीं, अहै वाटिन

मैं था (भूतकाल)

उत्तमपुरुष—रह्यो,	रहिँ	रहे,	रहे, रहिन
मध्यमपुरुष—रहे, रहसि	रहे, रहिसि	रह्यो,	रहिउ
प्रथमपुरुष—रही	रही	रहेन, रहिन, रहे	रहा, रहिन

मैं रहूँगा (भविष्यत्काल)

एकवचन		बहुवचन
उत्तमपुरुष	रहिहौ	रहव
मध्यमपुरुष	रहिहौ	रहिहौ
प्रथमपुरुष	रहिहै	रहिहैं

(ख) सकर्मक क्रिया (देखना)

वर्तमानकाल

उत्तम पुरुष	देखौं	देखी
मध्यमपुरुष	देखु, देखिस	देखौ
प्रथमपुरुष	देखै	देखैं

भविष्यत्काल

उत्तमपुरुष	देखूँ, देखवौ, देखिहौं	देखव, देखिहैं
मध्यमपुरुष	देखिबे, देखिहै	देखबो, देखिहौ
प्रथमपुरुष	देखि, देखे, देखिहै	देखिहैं

भूतकाल

पुरुष	एकवचन	वहुवचन		
	पु०	स्त्री०	पु०	स्त्री०
उत्तमपुरुष	देख्यो,	देखिउँ	देखा, देखिन	देखा, देखिन
मध्यमपुरुष	देखे, देखिस,	देखिस, देखे,	देखेन,	देखेन
	देखेसि	देखिसि, देखी	देख्यां	देखेउ, देखी
प्रथमपुरुष	देखेस, देखिस,	देखिस, देखी	देखिन,	देखी,
	देखिसि, देख		देखेन	देखिनि

सकेतार्थ भूत

उत्तमपुरुष	देखत्यौ	देखतिउँ	देखित,	देखित
मध्यमपुरुष	देखते,	देखते	देखतेहु,	देखतिउ
	देखतिस	देखतिस	देखत्यो	
प्रथमपुरुष	देखत	देखात	देखतेन,	देखतिन
			देखतिन	

५ विकारी क्रियाओमे जाब का भूतकालिक कृदन्त ग, गा, गय, गइ, गया, गई हाता है। इसी प्रकार हाव का भ, भा, भय, भइ, भवा, भई होता है।

६ करव, देव, लेव आदिका भूतकालिक कृदन्त कोन्ह, दीन्ह, लीन्ह होता है जिनसे किहिम, दिहिस, लिहिस आदि रूप बनते हैं।

७. जिन क्रियाओके धातु-रूपका अन्तिम वर्ण स्वर होता है उनमे 'व' प्रत्यय लगता है 'ब' नहीं, जैस चलाया।

अवधीका साहित्य

अवधीका अधिकांश साहित्य प्रबन्ध या कथा काव्यके रूपमें ही है। जहाँ अवधीमें अधिकतर प्रबन्ध काव्यकी रचना हुई है वहाँ ब्रजभाषामें मुक्तक काव्यकी। अवधीकी प्रकृति भी कथा-काव्यके अधिक अनुकूल है। सूफी सम्प्रदायवालोंकी सभी रचनाएँ अवधीमें ही हैं। उन्होंने रूपक-प्रबन्धका आश्रय लेकर ऐतिहासिक या कल्पित कथाओं-द्वारा अपने मतका प्रचार किया। सूफियोंने हिन्दुओंके घरोंमें प्रचलित इस प्रकारकी अनेक कथाओंको लेकर उनमें आवश्यकतानुसार हेरफेर करके अपने मतका प्रचार करनेके उद्देश्यसे उन्हें प्रबन्ध काव्यका रूप दिया। इसीसे उनकी रचनाएँ कुछ लोगोंमें अधिक प्रचलित हुईं। इन प्रबन्ध काव्यके लिये सूफियोंने दोहे-चौपाईका क्रम ग्रहण किया।

अवधीकी सबसे प्राचीन रचना अबतक ईश्वरदास-कृत सत्यवती-कथा (१६ वीं शताब्दी) मानी जाती थी किन्तु इधर जो खोज हुई है उससे ज्ञात होता है कि मुल्ला दाऊदने सवत् १४२७-२८ में चदायन नामक एक कथा-काव्यकी रचना की थी जिसकी एक खड्गित प्रति मनेरशरीफ खानकाह पुस्तकालयमें मिली है। इसके अतिरिक्त ईश्वरदास की ही रची हुई दो और रचनाएँ अंगदपैज और भरतमिलाफ का भी विवरण मिला है। ईश्वरदासकी रचनाएँ १६वीं शताब्दीकी हैं। इसके पश्चात् तो अवधीमें साहित्य-रचनाका उदाहरण बराबर मिलता है जिसका क्रम आजतक चला आया है। अवधीका उत्कर्ष-काल १६वीं और १७वीं शताब्दी है। इस बीच ही जायसीका पदमावत और तुलसीका रामचरित मानस रचा गया।

अवधीके प्रबन्ध-काव्य

अवधीके प्रबन्ध काव्य दो प्रकारके पाए जाते हैं—पौराणिक या ऐतिहासिक आख्यानोंके आधारपर और २. कल्पित कहानियोंके

आधारपर। इनमेंसे हिन्दू कवियोंकी सब रचनाएँ पौराणिक या ऐतिहासिक कथाओंको आधार बनाकर चली हैं तथा सफी कवियोंकी (जिनमें प्रायः सभी मुसलमान हैं) रचनाएँ प्रायः कल्पित कहानियोंको आधार बनाकर चली हैं। अतः हम इन्हे चरित काव्य और रूपक-काव्य इन दो श्रेणियोंमें बाँट सकते हैं।

चरित काव्य

ऊपर कहा जा चुका है कि सत्यवती कथाके अतिरिक्त ईश्वरदासकी दो और रचनाएँ मिली हैं। सत्यवती कथाका आरम्भ तो पौराणिक ढंगसे होता है किन्तु आगे चलकर वह कल्पित कथाका रूप ग्रहण कर लेती है। अंगदपैज और भरतमिलनाप निश्चय ही पौराणिक कथाएँ हैं। उनकी कथा उनके नामसे ही स्पष्ट है। इसके पश्चात् कालक्रमसे अवधीका जो चरित-काव्य आता है वह है गोस्वामी तुलसीदासजीका रामचरितमानस, जानकीमंगल, पार्वतीमंगल, रामलला नहछू और बरवै रामायण।

गोस्वामी तुलसीदास

कविकुल कमलदिवाकर, हिन्दी-काव्यगगनके सूर्य, कलिके वाल्मीकि, कलियुगमें रामकथाके एकमात्र विस्तारक और उन्नायक भक्त-चूड़ामणि गोस्वामी तुलसीदासजीका प्रादुर्भाव हिन्दू जाति, वर्णाश्रम धर्म और हिन्दी भाषाके लिये भगवान्की ओरसे वरदानके रूपमें ही हुआ। गोस्वामीजीने अपनी रचनाओंके माध्यमसे रामके लोकमंगलकारी पावन चरितका आदर्श उपस्थित करके त्रियमाण हिन्दू जातिकी धमनियोंमें नवरक्तका संचार किया। रामके लोकसंग्रही, लोकरजक चरितने मुमूर्षु हिन्दुओंको कर्तव्य-पथकी ओर अप्रसर होनेके लिये प्रवृत्त किया। मुसलमानोंके अत्याचारोंसे त्रस्त और दलित हिन्दू समाज कोई आश्रय न पाकर नैराश्यकी अवस्थामें पड़ा हुआ था। गोस्वामीजीका ही यह कौशल था कि उन्होंने यह अवस्था दूर की और हिन्दुओंको उठ खड़े होनेका सामर्थ्य प्रदान किया।

गोस्वामीजीका जीवन-वृत्त

गोस्वामीजीका जन्म कब और कहाँ हुआ इस सम्बन्धमें आजतक विवाद चल रहा है। कुछ लोग उन्हें सोरोका निवासी सिद्ध करनेका भी प्रयत्न कर चुके हैं। उनका तर्क इस दोहेपर आधृत है—

मैं पुनि निज गुरुसन सुनी, कथा सो सूकर खेत।

समुझी नहीं तस बालपन, तब अति रहेउँ अचेत ॥

कुछ लोग उन्हें अयोध्याका रहनेवाला मानते हैं। उनका तर्क यह है कि गोस्वामीजीकी रचनाओंमें जिस प्रकारकी अवधीका प्रयोग हुआ है वह अयोध्याके आसपासकी ही है। किन्तु सर्वमान्य निर्णय बौदा जिलेके राजापुर ग्रामके ही पक्षमें है।

गोस्वामीजीके जन्म-संवत्के सम्बन्धमें भी इसी प्रकार भिन्न-भिन्न मत प्रचलित हैं। गोसाईं चरित और तुलसी चरितमें उनका जन्म-संवत् १५५४ दिया हुआ है। इन दोनों पुस्तकोंकी प्रामाणिकताके सम्बन्धमें विद्वानोंमें मतभेद है। इनमें दिए हुए कतिपय वर्णन परम्परासे प्रचलित जनश्रुतियोंसे मेल नहीं खाते। इसीलिये लोगोंने संवत् १५५४ की प्रामाणिकतामें भी सन्देह किया है। मीरजापुरके श्रीरामगुलाम द्विवेदीने गोस्वामीजीका जन्म संवत् १५८६ माना है। रामनगरके चौधरी छुन्नीसिंहके यहाँ गोस्वामीजीके समकालीन श्रीकृष्णदत्त मिश्रकी रची गौतम चन्द्रिका नामकी एक पोथीके कुछ अंश हैं जो उन्होंने बहीपर उतार रखे हैं। यह गौतम-चन्द्रिका दोहे-चौपाइयोंमें है और इसमें उक्त मिश्रजीने अपने वंश-परिचयके प्रसंगमें गोस्वामीजीके सम्बन्धमें भी पर्याप्त विवरण दिया है। उससे गोस्वामीजीके सम्बन्धमें कुछ नई बातें प्रकाशमें आई हैं। गौतम-चन्द्रिकाके अनुसार गोस्वामीजी संवत् १६८० की श्रावण कृष्ण तीजके दिन ८० वर्षकी आयुमें साकेतवासी हुए। इस विवरणके अनुसार उनका जन्म संवत् १६०० ठहरता है। किन्तु अभी इस पोथीके

सम्बन्धमे निश्चयात्मक रूपसे कुछ नहीं कहा जा सकता। एक ही बात निश्चित है कि गोस्वामीजीका जन्म श्रावण शुक्ला सप्तमीको हुआ और उनका देहावसान सवत् १६८० की श्रावण कृष्णा तीजको काशीमे हुआ जैसा कि इस दोहेसे प्रकट है—

सवत् सोलह सौ असी, असी गगके तीर ।

श्रावण कृष्णा तीज शनि, तुलसी तज्यो शरीर ॥

गोस्वामीजीके सम्बन्धमे यह परम्परासे प्रसिद्ध है कि वे पत्यौजाके पराशर गोत्रीय दूबे ब्राह्मण थे—‘तुलसी पराशर गोत दूबे पतियौजाके ।’ यह भी प्रसिद्ध है कि उनके पिताका नाम आत्माराम तथा माताका हुलसी था। हुलसी नामके प्रमाणके सम्बन्धमे रहीमका यह दोहा प्रसिद्ध ही है—

सुरतिय, नरतिय, नागतिय, सब चाहति अस होय ।

गोद लिए हुलसी फिरैं, तुलसी-सो सुत होय ॥

तुलसीदासजीके सम्बन्धमे यह प्रसिद्ध है कि वे अभुक्त भूल नक्षत्रमे उत्पन्न हुए थे जिससे पिताने उन्हें त्याग दिया था। इसका प्रमाण उनकी इन उक्तियोंसे भी मिलता है—

१. मातु पिता जग जाइ तज्यो । (कवितावली)

२. जननि जनक तज्यो जनमि ।

३. तनु जन्यो कुटिल कीट ज्यों, तज्यो मातु पिताहू । (विनयपत्रिका)

कहा जाता है कि पिताका इस उपेक्षा और त्यागके कारण माताने उनके पालन-पोषणका भार अपनी दासी मुनिया पर छोड़ा। मुनिया बालकको लेकर अपनी ससुराल चली गई। मुनियाकी मृत्युके समय बालक पाँच वर्षका था। पिताने जब उस समय भी उसे रखना स्वीकार न किया तब वह मारा मारा फिरने लगा। अन्तमे नरहरिदास नामके एक महात्माने उसपर अनुग्रह करके उसे अपने साथ रख लिया। ये महात्मा गोड़ा जनपदके अन्तर्गत ‘सूकर क्षेत्र’ (सोरो नहीं) के

रहनेवाले थे, जहाँ वे बालकको लिवाते गए। वहीं गुरुसे तुलसीदासजीने रामकथा सुनी। इसके पश्चात् गोस्वामीजी अपने गुरुजीके साथ काशी चले आए और पचगगाघाटपर शेष सनातनजीसे पन्द्रह वर्ष-तक शास्त्र, काव्य, इतिहासादिका अध्ययन करते रहे। इसके अनन्तर गोस्वामीजी राजापुर लौट गए और वाल्मीकि रामायणकी कथा कहकर निर्वाह करने लगे। वहीं भारद्वाज-गोत्री एक ब्राह्मणने अपनी कन्या इन्हे ब्याह दी। अपनी पत्नीमें गोस्वामीजी इतने अनुरक्त थे कि एक दिन जब इनकी पत्नी मायके चली गई तो ये भी उनके पीछे-पीछे वहाँ जा पहुँचे। इसपर लुब्ध होकर उन्होंने कहा—

लाज न लागत आपको दौरे आयहु साथ ।

धिक-धिक ऐसे प्रेमको, कहा कहौ मैं नाथ ॥

अस्थि चर्म मय देहु मम, तारें जैसी प्रीति ।

तैसी जो श्रीराम महँ, होति न तौ भव भीति ॥

इसी बात पर गोस्वामी जी को विराग हुआ और वे गृहत्याग करके काशी, अयोध्या, चारो धाम तथा अन्य तीर्थोंकी यात्रा करते हुए कैलास-मानसरोवर तक घूम आए। वहाँसे लौटकर उन्होंने सवत् १६३१ की रामनवमीको अयोध्यामें **रामचरित मानस**की रचना आरम्भ की जो ढाई वर्षमें पूर्ण हुई। 'मानस'के कुछ अंश अयोध्यामें और कुछ काशीमें रचे गए थे।

गौतम चन्द्रिकाके अनुसार गोस्वामीजी २८ वर्षकी अवस्थामें तीर्थाटनके लिये निकले और ३१ वर्षकी वयमें अयोध्या आकर मानसकी रचनामें जुट गए। 'सूकर खेत'के सम्बन्धमें उसमें उल्लेख है कि वह घाघरा, और सरयूके संगमपर है। शाङ्किल्य ऋषिका वहाँ आश्रम है और नरहरि स्वामी शाङ्किल्य गोत्रीय थे भी।

गोस्वामीजीके स्नेहियो और मित्रोंकी एक लम्बी सूची गौतम-चन्द्रिकामें दी हुई है। रहीम और नाभाजीसे उनका स्नेह-सम्बन्ध था।

मीरासे भी उन का पत्र-व्यवहार हुआ था। किन्तु उनके सबसे घनिष्ठ मित्र थे काशीमें भदैंतीके टोडर या तोडर जिनके निधनपर गोस्वामीजीने चार दोहे कहे हैं। गोस्वामीजीने नरकाव्य लिखा ही नहीं। अनन्य मित्रके शोकमें इन चार दोहोके रूपमें उनके भावोका उद्रेक हुआ था।

गोस्वामीजीकी रचनाएँ

रामचरित-मानस, विनयपत्रिका, गीतावली, दोहावली, कवितावली, रामाज्ञाप्रश्न, रामलला-नहछू, पार्वती-मंगल, जानकी-मंगल, बरवै-रामायण, कृष्ण-गीतावली और वैराग्य-सदीपिनी ही गोस्वामीजीकी प्रामाणिक रचनाएँ मानी जाती हैं। इनमें रामचरित-मानस, विनय-पत्रिका, गीतावली, कवितावली, और रामाज्ञाप्रश्न तो बड़े ग्रन्थ हैं और शेष सात छोटे।

रामचरित-मानसकी रचना गोस्वामीजीने सबसे पहले की। उसके प्रारम्भ करनेकी तिथि उन्होंने स्वयं मानसमें इस प्रकार दी है—

संवत् सोरह सै एकतीसा। करउँ कथा हरिपद धरि सीसा ॥

नवमी भौमवार मधुमासा। अवधपुरी यह चरित प्रकासा ॥

यह प्रसिद्ध है कि उस दिन प्रायः वैसा ही योग उपस्थित था जैसा कि भगवान् रामके जन्मके दिन था। मानसकी रचनामें दो वर्ष सात महीने छब्बीस दिन लगे। संवत् १६३३ के मार्गशीर्ष शुक्ल पक्षमें राम-विवाहकी तिथिके दिन ग्रन्थकी रचना पूर्ण हुई। यह पूरा ग्रन्थ दोहे, चौपाई, छन्द, सोरठा पद्धतिपर अवधी भाषामें रचा गया है। रामचरित-मानसकी भाषा संस्कृतकी कोमलकान्त पदावलीसे सरस, भावमय और मनोमुग्धकारी हो गई है। गोस्वामीजी सर्व-शास्त्र पारगत विद्वान् थे अतः उनकी शब्द योजना साहित्यिक और संस्कृत-निष्ठ है। रामचरित मानसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यह प्रबन्ध काव्य होनेके साथ-साथ नाटक के रूपमें रामलीला के लिये भी व्यवहृत

होता है, स्तोत्रके रूप में भी पाठ किया जाता है, गेय काव्य भी है और इसके कुछ दोहे तथा कुछ चौपाइयाँ मन्त्रके रूपमें भी जपी जाती हैं। ये विशेषताएँ ससारके किसी काव्यमें भी नहीं हैं।

‘मानस’ के अतिरिक्त बरवैरामायण, रामलला-नहछू, जानकी-मगल, पार्वती-मगल, दोहावली, रामाज्ञाप्रश्न और वैराग्य-पदीपिनीकी रचना अवधीमें हुई है। विनयपत्रिका, गीतावली, भवितावली और कृष्ण गीतावली ब्रजभाषामें रची गई हैं।

बरवै रामायण छोटा-सा ग्रन्थ है। इसमें बरवै छन्दमें मुक्तक पदोंमें रामकथा कही गई है। कहा जाता है कि अवधीके इस सर्व प्रिय छन्दमें अपने मित्र रहीमके अनुरोध-पर गोस्वामीजीने रामकथा कही। रामलला-नहछूमें बीस सोहर छन्दोंमें रागके किसी मगल सस्कारपर हछूका वर्णन है। जानकी मगल और पार्वती मगल में भी बरवै-रामायण और रामलला-नहछूकी ही भाँति ही ठेठ अवधीकी मिठास मिलती है। ये ग्रन्थ ही इस बातके प्रमाण हैं कि कवि अवधीके क्षेत्रका इनेवाला है। जानकी मगलमें सीताजीके और पार्वती-मगलमें पार्वतीजीके आवाहका वर्णन है। इनकी भाषामें इतना प्रवाह है कि शब्द एक-दूसरे रचात् एक फिसलते चले आते हैं। एक उदाहरण लीजिए—

गुरु गनपति गिरिजापति गौरि गिरापति।

सारद सेस सुकबि स्रुति सन्त सरलमति॥

हाथ जोड़ करि विनय सबहि सिर नावौ।

सिय रघुबीर बिवाह जथामति गावौ॥

दोहावलीमें सूक्ति पद्धतिपर रचे हुए पाँच सौसे ऊपर दोहे हैं नमो नीति, भक्ति तथा नाम-माहात्म्यका वर्णन है। इसमें प्रायः डेढ़ सौ हैं ‘मानस’ के ही हैं। बहुतसे और दोहे भी अन्य ग्रन्थोंमें पाए जाते हैं। ज्ञात होता है कि इनका संग्रह अन्तमें किया गया।

रामाज्ञाप्रश्नके सम्बन्धमें प्रसिद्ध है कि अपने मित्र गगाराम त्रिषीके अनुरोध पर गोस्वामीजीने इसकी रचना की। इसमें सात

सर्ग है। प्रत्येक सर्गमें सात-सात दोहोके सात सप्तक हैं। इसमें भी पूरी रामकथा कही गई है। जानकीमंगल की ही भाँति इसकी राम-कथामें भी 'मानस' से यह अन्तर है कि इसमें परशुरामका आगमन वाल्मीकिकी राम कथाके अनुसार तब होता है जब बारात मिथिलासे अयोध्याके लिये प्रस्थान कर चुकती है। इसमें शकुन-विचार किया गया है। इसके भी अनेक दोहे 'मानस'से लिए गए हैं।

वैराग्य संदीपिनी दोहे चौपाइयोमें रचा गया लघुकाय ग्रन्थ है जिसमें सन्त महिमाका वर्णन है। इसकी शैलीसे यह नहीं प्रतीत होता कि यह गोस्वामीजीकी ही रचना है।

गीतावलीमें पूरी रामकथा सात काण्डोंमें अनेक राग-रागिनियोंके निर्देशके साथ गेय पदोंमें कही गई है। इसके आरम्भमें रामका बालरूप वर्णन और अन्तमें रामरूप वर्णन अत्यन्त मनोरम हुआ है। इसके अनेक पद तो 'सूरसागर' और गीतावलीमें केवल 'राम श्याम' और 'सूर तुलसी' के अन्तरके अतिरिक्त ज्योंके त्यों आए हैं। इसकी रचना शुद्ध, प्रौढ़ और साहित्यिक ब्रज-भाषामें हुई है।

कवितावलीमें गग आदि कवियोंकी कवित्त-सवैया पद्धतिपर सात काण्डोंमें रामकथा कही गई है। ब्रजभाषामें रचे गए इस ग्रन्थकी भाषा बड़ी ओजस्विनी है। हनुमानबाहुको कुछ लोग इसीके अन्तर्गन मानते हैं और कुछ लोग पृथक्। ऐसा प्रतीत होता है कि समय समयपर रामकथा सम्बन्धी विविध प्रसंग जो गोस्वामीजीकी वाणीसे विविध छन्दोंमें मुखरित होते रहे उनका संग्रह आगे चलकर उन्होंने ही या उनके भक्तोंने कर दिया और उसका नाम कवितावली या कवित्त-रामायण रख दिया।

कृष्ण-गीतावलीकी रचना वृन्दावन यात्राके अवसरपर शीलवश हुई कही जानी है। इसमें श्रीकृष्ण-सम्बन्धी ६१ अत्यन्त सरस और भावपूर्ण पद हैं।

विनयपत्रिका की गणना गोस्वामीजीके मुख्य ग्रन्थोमे की जाती है। कुछ लोग उसे स्फुट पदोका सग्रह मानते हैं किन्तु जिस प्रकार और जिस क्रमसे इसकी रचना हुई है उसे देखते हुए इसे स्फुट पदोका संग्रह नहीं कहा जा सकता। विनयपत्रिकाके सम्बन्धमे प्रसिद्ध है कि जब तुलसीदासजीने 'रामनाम' का व्यापक प्रचार करके जीवोके उद्धारका मार्ग प्रशस्त करना आरम्भ किया तो कलि घबराया और उसने उन्हे त्रस्त करना प्रारम्भ किया। गोस्वामीजीने हनुमानजीसे सारी स्थिति कही। इसपर हनुमानजीने कहा कि भगवान्की सेवामे प्रार्थनापत्र लिखिए तो मै उसे उनके पास पहुँचा दूँगा और तब सारा कष्ट निवृत्त हो जायगा। तब गोस्वामीजीने यह 'पत्रिका' लिखी जिसपर भगवान् रामने सही की अर्थात् उसे स्वीकार किया। जो पत्रिका गोस्वामीजीने लिखी उसका ठीक वही स्वरूप है जो किसी राजाके पास भेजनेके लिये प्रार्थना-पत्रका होता है। मंगलमय गणनाथकी प्रार्थना तो आवश्यक है ही, उसके पश्चात् क्रमसे अनेक देव-देवियोंकी प्रार्थना की गई है। काशी और चित्रकूटकी प्रार्थनाके अनन्तर हनुमानजीकी प्रार्थना तथा तीनों भाइयोकी स्तुति की गई है। यह सब हो चुकनेपर जगदम्बा जानकीसे निवेदन किया गया है कि—

कबहुँक अम्ब अवसर पाइ।

मेरिऔ सुधि द्याइवी कछु करुन कथा चलाइ॥

और फिर ४३वें से ४८वें पदतक रामकी स्तुति है। इसके पश्चात् अनेक प्रार्थनाओके अनन्तर ६४वें पदसे २७१वें पदतकके बीच भगवान्की महिमा, अपनी दीनता, कलिजन्य दुःखादिका वर्णन करके २७२वें से २७६वें पदतक बाल्यावस्थासे तबतकके दुःख बतलाए गए हैं और भगवान्से प्रार्थना की गई है कि आप हो मुझे अपनाइए। २७७वें पदमे रामसे प्रार्थना की गई है कि आप मेरी पत्रिका स्वयं पढ़ें। २७८वें पदमे हनुमान आदिसे सभामे पत्रिका उपस्थित करनेका निवेदन किया गया है जिसे लक्ष्मणजीने सबकी रुचि जानकर

भगवान्‌के सामने उपस्थित कर दिया। अन्तिम पदमे भगवान्‌ द्वारा पत्रिका-पर सही की बात कही गई है। इस प्रकार यह पत्रिका एक प्रकारका खण्ड काव्य है जिसमे पत्रका पूरा इतिहास अत्यन्त प्रौढ ब्रजभाषामे दिया गया है। हिन्दीका यह सर्वप्रथम पत्र है जो अपने ढंगका निराला है।

गोस्वामीजीकी काव्य-भाषा

जिस समय गोस्वामीजीने काव्य-क्षेत्रमे प्रवेश किया उस समय अवधी और ब्रज-भाषा दोनोंका प्रयोग काव्य-जगत्‌मे भली भौति होने लगा था। काव्य रचनाके लिये ब्रजभाषाका प्रयोग किसी न किसी रूपमे पहलेसे ही चला आ रहा था। किन्तु वह भाषा लोक-व्यवहारकी भाषासे दूर पड गई थी। सूरदासजीने उस लोक-व्यवहारकी भाषाको साहित्यिक भाषाके मेलमे लाकर काव्य-भाषाका एक नया चलता रूप प्रदान किया। आगे काव्य रचनाके लिये यही भाषा आदर्श बनी। उसी प्रकार अवधीका प्रयोग सूफ़े कवियोने भी पर्याप्त रूपसे किया था। गोस्वामीजीने अपने काव्योमे इन दोनोंका प्रयोग किया और इस सुन्दरतासे कि उन्होंने दोनों भाषाओको पराकाष्ठापर पहुँचा दिया। सूरके सागरमे ब्रजभाषाका जो माधुर्य है उससे भी बढ़कर माधुर्य गोस्वामीजीकी ब्रज भाषाकी रचनाओमे मिलता है और अवधीका जो माधुर्य हमे जायसी आदिमे मिलता है उससे बढ़कर गोस्वामीजीकी रचनाओमे मिलता है। इतना ही नहीं, गोस्वामीजीने अपनी रचनाओमे इन दोनों भाषाओको मँजकर अधिक परिष्कृत, कोमल और मधुर बना दिया है। दोनों भाषाओके शब्द और अर्थपर समान रूपसे अधिकार रखनेवाला ऐसा दूसरा कवि नहीं हुआ। अवधी और ब्रज भाषाके अतिरिक्त वे संस्कृतके प्रकाण्ड पंडित और फारसीके भी मर्मज्ञ थे।

गोस्वामीजीकी रचना-पद्धति

गोस्वामीजीने पाँचो प्रकारकी काव्य-रचना-पद्धतियोका प्रयोग किया : १. चारण कवियोकी छप्पय पद्धति, २. विद्यापति और सूरकी।

गीत-पद्धति, ३ सूफियोकी दोहे-चौपाईवाली पद्धति, ४. सन्तोकी रोहा-पद्धति, जो नीति और उपदेशके लिये प्रयुक्त होती थी और L. गग आदिकी कवित्त-सवैया-पद्धति । उन्होंने अवधेशकी मुख्य कथा अवधकी भाषामे और कथाकाव्यके लिये अवधकी भाषामे प्रचलित दोहे—चौपाईकी पद्धतिपर लिखी । यही ग्रन्थ (रामचरित मानस) उनकी सभी रचनाओंका सिरमौर हुआ । गीतवश लिखी गई कृष्ण-गीतावलीको छोड़ दें तो गोस्वामीजीने जो कुछ लिखा है वह अपने आराध्य भगवान् रामकी कथाके ही प्रसंगमे । रामकी यह कथा अनेक छन्दो और काव्यकी प्रचलित सभी शैलियोंमे गोस्वामीजीने इस कौशलसे कही है कि सभी शैलियोंपर उनका समान अधिकार प्रतीत होता है । इस क्षेत्रमे भी उनकी समताका कोई कवि आज तक हिन्दीमे नहीं हो पाया है । गोस्वामीजीकी रचनाआसे हम न पाँचो शैलियोंके उदाहरण दे रहे है—

(१) दोहे चौपाई वाली पद्धति—गोस्वामीजीकी सर्वश्रेष्ठ रचना रामचरित मानस इसी पद्धतिपर या इसी काव्य-शैलीमे है । मानसकी ह शैली इतनी प्रिय हुई कि व्यास लांग प्राय. सम्पूर्ण उत्तर भारतमे मानसकी ही कथा कहने लगे । इसके दो फल हुए—एक तो रामकी याका व्यापक प्रचार हुआ और लोगोने रामके आदर्शमय तथा यादापूर्ण जीवनसे शिक्षा लेकर नैराश्य-जन्य भावनासे अपना ब्रह्म त्याग एव जीवनके उच्चादर्श ग्रहण किए । दूसरे सन्तोकी अटपटी नियोसे सामाजिक व्यवस्थाके विश्रुखल हो जानेकी जो भयावनी आका उत्पन्न हो गई थी वह दूर हो गई । गोस्वामीजीने नसकी रचना 'भाषा'मे तो अवश्य की किन्तु उसमे संस्कृतकी कोमल-न्त-पदावलीका सहारा लिया जिससे वह भाषा पुष्ट और साहित्यिक गई । 'रामचरित-मानस' इसीलिये आज तक लोगोका गूढ़ार होता चला आया है और जैसे-जैसे समय बीतता जाता है

उसकी लोक प्रियता बढ़ती ही जाती है। नीचे सस्कृत-निष्ठ और ठेठ दोनों प्रकारकी अवधीके उदाहरण दिए जाते हैं—

१ अमिय मूरिमय चूरन चारू। समन सकल भवरुज-परिवारू।
सुकृत सभुतन बिमल बिभूती। मजुल मगल मोद प्रसूती॥
जन मन मजु मुकुर मल हरनी। किए तिलक गुनगन बस करनी॥
२ कहहि भूटि फुरि बात बनाई। ते प्रिय तुम्हहि कहउँ मैं माई।
हमहुँ कहव अव ठकुर सोहाती। नाहिंत मौन रहब दिन राती॥

(२) गेयपदों वाली गीत-पद्धतिपर गोस्वामीजीकी रचनाएँ कम नहीं हैं। विनय-पत्रिका और गीतावली जैसी दो बड़ी-बड़ी पोथियाँ इसी शैलीमें हैं। सन्तोने भी इस शैलीमें पर्याप्त रचनाएँ की थीं किन्तु उनका भाषा-साहित्य-सम्बन्धो ज्ञान कुछ भी नहीं था। इसलिये उनकी रचनाएँ साहित्यकी दृष्टिसे विचार-योग्य नहीं हैं। विद्यापति और सूरने लोकमें चलती भाषामें मधुर, ललित और रसपूर्ण पदोंकी रचना करके इस शैलीको परिपुष्ट किया। गोस्वामीजीने इस शैलीमें दो बड़े बड़े ग्रन्थ प्रस्तुत करके ब्रज भाषाको इस शैलीमें और भी मँज दिया। विनय-पत्रिकाके आरम्भमें जो सस्कृतनिष्ठ पदावली आई है वह कहीं नहीं मिलती। साथ ही वह रसके अन्तकूल कहीं मधुर और कहीं ओजपूर्ण है। आगे चलकर पदोंकी भाषा बहुत ही सरल हो गई है किन्तु उसका लालित्य एवं माधुर्य निरन्तर बना रहता है। गीतावलीके पद तो कहीं-कहीं अधिक मार्मिक और भाव-व्यजक हैं। दो उदाहरण दिए जा रहे हैं—

१ कोसलेन्द्र नवनील कजाभतनु, मदन-रिपु कज हृदि चचरीकं।
जानकी रवन सुख भवन, भुक्तनैक प्रभु समर भजन परम कारुणीकं॥
२. जौ हौ मातुमते मह हैहौं।

तौ जननी जगमें या मुखकी कहाँ कालिम ध्वैहौं॥

(३) कवित्त-सदैया-पद्धतिपर गोस्वामीजीकी रचनाएँ हैं तो अल्प किन्तु रसानुकूल भाषाकी योजना अत्यन्त स्वाभाविक और आह्लाद-कारक है। दो उदाहरण लीजिए—

१. बर दंतकी पगति कुद कली अधराधर पल्लव खोलनकी ।
चपला चमकै घन बीच जगै छुबि मोतिन माल अमोलनकी ॥
धुंधरारी लटै लटकै मुख ऊपर कुण्डल लोल कपोलनकी ।
निउछावरि प्रान करैतुलसी बलि जाउ लला इन बोलनकी ॥

२. बालधी बिसाल बिकराल ज्वाल जाल मानौ
लक लीलिवेको काल रसना पसारी है ।
कैधों व्योम बोधिका भरे है भूरि धूमकेतु
वीररस बोर तरवार सी उधारी है ॥

(४) चारणोकी छप्पय-पद्धतिपर हनुमानबाहुकके कुछ छन्दोकी रचना बड़ी ही ओजस्विनी भाषामेकी गई है। कवितावलीका यह छन्द लीजिए—

डिगति उर्वि अतिगुर्वि, सर्व पब्बै समुद्रसर ।
व्याल बधिर तेहिकाल, बिकल दिगपाल चराचर ॥
दिग्गयन्द लरखरत, परत दसकठ मुख भर ।
सुरबिमान हिम भानु सघटित होत परस्पर ॥
चौंके बिरचि संकर सहित कोल कमठ अहि कलमल्यौ ।
ब्रह्मांड खड कियौ चड धुनि जबहि राम सिवधनु दल्यौ ॥

(५) नीतिके उपदेशोवाला सन्तोकी सूक्ति पद्धति पर दोहावलीकी रचना हुई है। रामाज्ञा प्रश्नमे भी यही शैली ली गई है। दो उदाहरण नीचे दिए जा रहे हैं—

१. आवत ही हरखैं नही, नैनन नहीं सनेह ।
तुलसी तहाँ न जाइए, कंचन बरसै मेह ॥

२. अमिय गारि गारेड गरख, नारि करी करतार ।
प्रेम बैरकी अनभि जुग, जानहिं बुझ न गँवार ॥

गोस्वामीजीका युग

जिस समय गोस्वामीजीका प्रादुर्भाव हुआ उस समय देशमें उन यवन शासकोंका बोलबाला था जो यहाँ की संस्कृति ही मिटा देना चाहते थे। उनका भी शासन स्थिर न होनेसे और दिन रातके उनके पारस्परिक झगडोंसे जनताका जीवन अशान्त और कष्टमय हो गया था। उधर सन्तोंने अपनी अटपटी बानियोंसे सारा सामाजिक जीवन ही विखुरल कर डाला था। इसके पूर्व वज्रयानियोंके वामाचारने हिन्दू समाजको जर्जर कर ही रक्खा था। जयदेव, विद्यापति और सूरने अपनी रचनाओंसे हिन्दू-समाजका हृदय रसायित अवश्य किया परन्तु सामाजिक जीवनकी मर्यादा और उसकी विधिका कोई स्वरूप या आदर्श सम्मुख न रहनेसे कर्तव्याकर्तव्यका निर्णय लोग नहीं कर पाते थे क्योंकि कृष्णचरितके लोक-मंगलमय, लोक-कल्याणकारी, लोकानुरजनकारी और लोक-संग्रही स्वरूपका आदर्श सामने नहीं आया। अतः रामके मर्यादापूर्ण जीवनका आदर्श उपस्थित करके गोस्वामीजीने यह कार्य पूर्ण कर दिया। यदि तुलसीदास न होते तो निश्चय ही हिन्दू समाज डूब गया होता। गोस्वामीजीने रामलीलाका व्यापक प्रचार करके रामके उदात्तचरित्रका लोक-जीवनमें व्यापक प्रचार कर दिया।

गोस्वामीजीका दार्शनिक पक्ष

गोस्वामीजी विशुद्ध रूपसे भक्त थे। उन्होंने अपने सभी ग्रन्थोंमें एकमात्र भक्तिका ही प्रतिपादन किया है। मानसमें स्थान-स्थानपर इसे योगादिसे श्रेष्ठ इसलिये बताया गया है कि भक्त अपने आराध्यके प्रति जब आत्मसमर्पण कर देता है तब उसे और कुछ करना शेष नहीं रह जाता। फिर तो उसकी सब व्यवस्था, उसके योग-क्षेमका पूरा दायित्व आराध्यपर ही आ जाता है। अन्य उपासना-पद्धतियोंमें जहाँ स्खलित और विचलित हो जानेके अनेक अवसर होते हैं वहाँ भक्तके सामने इसका कोई भय नहीं होता। वह सदा निर्भय रहता है। कागमुशुण्डिने जिस उत्तम ढंगसे भक्तिका प्रतिपादन किया है और

उसे श्रेष्ठतर साधन ठहराया है उसका खण्डन करके अन्य उपासना-विधियोंको श्रेष्ठतम नहीं बताया जा सकता। ज्ञान और कर्मकी महत्ता स्वीकार करते हुए भी भक्तिको उन्होंने श्रेष्ठ बताया है और इस युगमें तो उसे ही एकमात्र साधन माना है—

कलि हरि-भजन न साधन दूजा ।

तुलसीदासजीने रामका जो स्वरूप खड़ा किया है उसमें रामके जगदुद्धारक स्वरूपके कारण उनके प्रति पूज्य भाव सदा बना रहता है। इसी कारण उनका लोकरजनकारी रूप अधिक निखर आया है। यह विशेषता अन्य किसी कविमें नहीं मिलती। इस भावनासे प्रेरित होकर ही गोस्वामीजीने अपने पात्रोंको सर्वत्र आदर्श रूपमें उपस्थित किया है, उनके शील, उनकी मर्यादा, उनके चारित्रिक वैशिष्ट्यका सदा ध्यान रक्खा है। ऐसे पात्रोंके चरित्रका उत्कर्ष दिखानेके लिये कुछ हीन चरित्रवाले पात्र भी आए हैं जिनके आ जानेसे काव्यका सोपुव बढ़ गया है। शील और मर्यादाका ध्यान रखनेके कारण उन्होंने शृंगारका वर्णन भी कहीं अमर्यादित नहीं होने दिया है। सीताके रूप वर्णनमें एक भी शब्द ऐसा नहीं है जिसे पढ़कर कोई नाक-भोंसिकोड सके। इसी प्रकार उमा-महेश्वर-विवाहके पश्चात् गोस्वामीजीने स्पष्ट लिखा दिया है—

जगत मातु पितु सभु भवानी ।

तेहि सिंगार न कहौ बखानी ॥

इसी प्रकार भरतके शीलका वर्णन करके गोस्वामीजीने उसे धराकाष्ठापर पहुँचा दिया है। इस प्रकारके कितने ही प्रसंग मानसमें स्थान-स्थानपर भरे पड़े हैं।

‘मार्मिक स्थलोंका चित्रण

गोस्वामीजीकी सबसे बड़ी विशेषता मार्मिक स्थलोंके चित्रणमें पाई जाती है। जहाँ भी ऐसे प्रसंग आए हैं उनका वर्णन बहुत ही भावपूर्ण भाषामें किया गया है। ‘जनककी फुलवारी, धनुष भगके पूर्व

और पश्चात् सीताकी मनःस्थिति, वन-यात्रा, भरतका प्रसंग, रामके लौटते समय हनुमान और भरतका मिलन आदि ऐसे प्रसंग हैं जो बरबस मनको खींच लेते हैं। रामके लौटनेके ठीक पूर्व भरतकी मनःस्थिति देखिए—

जौ करनी समुझै प्रभु मोरी । नहि निस्तार कलपसत कोरी ॥
जन अवगुन प्रभु मान न काऊ । दीनबधु अति मृदुल सुभाऊ ॥
गोस्वामीजीका काव्यानुपात

अनेक कवियोमे देखा जाता है कि उनके काव्योमे अनुपातका ध्यान नहीं रहता। किसी प्रसंगमे यदि वे किसी वस्तुका वर्णन करने लगते हैं तो उसका विस्तार इतना बढ़ा देते हैं कि मूल कथाका रस ही सनाप्त हो जाता है। प्रबन्ध-काव्यमे यदि अनुपातका ध्यान न रक्खा जाय तो वह व्यर्थ हो जाता है। गोस्वामीजीकी रामकथा (मानस) मे ऐसा दोष कहीं नहीं पाया जाता। उन्होने इतिवृत्त, वस्तु-व्यापार, वर्णन, भावव्यजना और सवाद सबका इस प्रकार ध्यान रक्खा है कि कथाके प्रवाहमे कहीं भी व्याघात नहीं पड़ता। कोई भी वर्णन न तो लम्बा होने पाया है न न्यून।

रामकी कथाको रसपूर्ण बनाना उनका उद्देश्य था अतः न तो वे किसी प्रकारके चमत्कार-प्रदर्शनके फेरमे पड़े हैं और न शब्दोका रूप विकृत करनेके फेरमे। स्वाभाविक रूपसे जो कुछ जहाँ आता गया अपने आप खपता गया।

इस प्रकार हम देखते हैं गोस्वामीजी केवल हिन्दीके ही नहीं विश्वके सर्वश्रेष्ठ कवियोके मूर्धन्य है।

अवधीके अन्य कवि

गोस्वामीजीकी रचनाओके अतिरिक्त कुछ अन्य लोगोकी भी रचनाएँ आगे चलकर इस प्रकारकी मिलती हैं जिन्हे चरितकाव्यकी श्रेणीमे रक्खा जा सकता है। जौनपुरके जैन कवि बनारसीदास (१६४३ मे उत्पन्न) ने अवधीमे अपना जीवनचरित लिखा। इसका

नाम अर्द्धकथानक है। इसमें सन् १६६८ तककी घटनाएँ दी हुई हैं। हिन्दीकी यह पहली आत्म-कथा है, इसलिये इसका अधिक महत्त्व है। १८वीं शताब्दीमें रचा हुआ सबलसिंहका महाभारत, श्रीपति कृत कर्णपव, जेमकरण-कृत कृष्णचरितामृत, सहजराज-कृत प्रह्लाद-चरित और रघुवश दीपक, मुकुन्दसिंह-कृत नलचरित, बुलाकी-नाथकृत रामायण साधारण कोटिकी रचनाएँ हैं। १९वीं शताब्दीमें भामदासने श्रीरामायण, सूरजदासने राम रहस्य (लवकुश कथा), नवलदासने भागवत दशम स्कन्ध, बेनीबक्सने हरिचन्दकथा, मधुसूदन चौबेने रामाश्वमेध और सूरजदासने रामजन्म (विवाह तककी कथा) लिखा। २०वीं शताब्दीमें सहजराजने रामायण (सुन्दर काण्ड) लिखा। अभी कुछ दिन पूर्व श्रीद्वारकाप्रसाद मिश्रने दोहे-चौपाईकी पद्धतिमें अपना विशाल कथा-काव्य कृष्णायन प्रस्तुत किया है।

मधुसूदन चौबे

ऊपर जिन पुस्तकोंकी सूची दी गई है उनमेंसे दो-एकको छोड़कर प्रायः सभी अप्रकाशित हैं। मधुसूदन-कृत रामाश्वमेध उत्तम काव्य है। मधुसूदनकी भाषा गोस्वामीजीकी भाषासे इतनी मिलती-जुलती है कि उसे रामचरित मानसका परिशिष्ट कहा जा सकता है। रामाश्वमेधकी कथाका आधार पद्मपुराण है। गोस्वामीजीके अनुकरणमें चौबेजीकी पर्याप्त सफलता मिली है। यद्यपि इसका प्रचार बहुत कम हो पाया किन्तु ग्रन्थ अत्यन्त उच्चकोटिका है। कुछ उदाहरण लीजिए—

सिय रघुपति पदकज पुनीता । प्रथमहि बन्दन करौ सप्रीता ।
मृदु मजुल सुन्दर सब भाँती । सलिकर सरिस सुभग नखपाँती ॥
चिन्तामणि पारस सुरधेनु । अधिक कोटिगुन अभिमत देनु ।
जन मन मानस रसिक मराला । सुमिरत भजन बिपति बिसाला ॥
मधुसूदन चौबे मथुराके रहनेवाले थे। इन्होंने इस ग्रन्थकी रचना संवत् १८३६ में की।

द्वारकाप्रसाद मिश्र

द्वारकाप्रसाद मिश्र मध्य प्रदेशके रहनेवाले हैं। रामायणके ढगपर उन्होंने कई वर्षोंके परिश्रमके पश्चात् कृष्णायन नामका एक महाकाव्य दोहे-चौपाईके क्रमसे कृष्णचरित पर लिखा। यह श्रीकृष्णके बिखरे हुए चरित्रोको एक सूत्रमे पिरोकर प्रबन्धके रूपमे लिखा गया है और भाषा और शैलीकी दृष्टिसे तुलसीके मानसकी 'परछाहीं पकड़ कर' चला है। इसमे एक ओर पुरानी परम्पराको विकसित करनेका प्रयास है, दूसरी ओर यह सम्मार्जित संस्कृतनिष्ठ भाषामे नवीन व्याख्या, विचार और अभिव्यक्तिसे युक्त है।

कृष्णायनकारने यह सिद्ध कर दिया है कि अवधीमे अब भी प्रबन्धत्व और चरित्र-सर्जनकी शक्ति उसी प्रकार मौलिक रूपसे विद्यमान है जिस प्रकार तीन चार सौ वर्ष पूर्व थी।

अबतक अवधीका रामत्व शील, शक्ति और सौंदर्यका प्रतीक था किन्तु उसे कृष्णत्वने भोग और योग, राग और विराग, शक्ति और दया, उत्साह और पराक्रम, राजनीति और धर्मकी वह समन्वयकारी शक्ति दी जिससे साहित्यके छूटे हुए आदर्शोंका उद्बोधन हुआ। इसके कृष्ण विद्यापतिके रसिया, सूरके दैवी आरोपोसे पूर्ण अवतारी, रीतिकालके छैला और भागवतकारक परात्पर ब्रह्म ही नहीं वरन् महान् क्रान्तदर्शी कूट राजनीतिज्ञ, कुशल राजा, कर्मठ कर्मयोगी और लोकप्रिय महापुरुष भी हैं। अत्याचारोका विरोध एव दमन करनेके साथ ही साथ नाशमेसे निर्माण और प्रलयके पेटसे सृष्टिके अक्षुर निकालनेमे समर्थ युगके नेताके रूपमे प्रतिष्ठित हैं।

इस दृष्टिसे यह एक समन्वयकारी विशाल काव्यग्रन्थ है। इसमे कृष्णके कर्मयोगका विस्तार बाल्यकाल, यौवनकाल, एव प्रौढावस्थाके उचित वात्सल्य, प्रेम और नैतिक बलमे सन्धि बनाकर पत्थरको फोड़कर निकली हुई दूबके समान है।

सम्पूर्ण काव्यमे विकासात्मक, विचारात्मक एव भावात्मक तत्त्व भरे पडे हैं। इसमे प्रबन्धत्वके साथ मामिक जीवन घटनाओंका सविस्तर गुम्फन है।

अध्वसान या रूपक काव्य (ऐलेगरी)

अवधीके प्राप्त साहित्यमे काल-क्रमसे सबसे पहली रचना सूफी कवि मुल्ला दाऊद कृत चन्द्रायन है। इसके पश्चात् ईश्वरदासकी सत्यवती कथा है जो कल्पित कथाका आधार लेकर चली है। 'सत्यवतीकथा'मे पाँच-पाँच अर्द्धालियोपर एक दोहा है और ५८ वें दोहेपर पुस्तक समाप्त हो गई है। इसकी भाषा अयोध्याके आसपासकी ठेठ अवधी है।

आगे चलकर सूफी कवियोने यही क्रम ग्रहण किया। इस प्रकारकी सबसे पहली रचना कुतबनकी मृगावती (संवत् १५५८) है। इस कथाके द्वारा कविने प्रेममार्गके त्याग और कष्टका निरूपण करके साधकके भगवत्प्रेमका स्वरूप दिखाया है। इसके पश्चात् संवत् १६०२ मे मझनने मधुमालतीकी रचना की। मधुमालतीके वर्णन अपेक्षाकृत अधिक हृदयग्राही और विस्तृत हैं। कल्पना भी विशद है। किसी समय मधुमालती और मृगावतीका चलन अधिक था। बनारसीदासने भी इनकी चर्चा अपने अपने अर्द्ध कथानकमे की है।

जायसी

मलिक मुहम्मद जायसीका स्थान सूफी रचनाकारोमे सबसे प्रमुख है। उनकी भाषामे भी ठेठ अवधी (पूर्वी) की जो मिठास है वह कम कवियोमे पाई जाती है। जायसीके पूर्व सूफी कवियोने अपने मतका प्रचार करनेके लिये कल्पित कथा, अवधी भाषा और दोहे-चौपाईकी शैली अपना रखी थी। जायसीने भी यह सारा ढंग अपनाया किन्तु प्रेमाख्यान लिखनेकी उनकी प्रणाली अन्य सूफी कवियोकी अपेक्षा अधिक सुन्दर है तथा उसमे सूफी भावोंका चित्रण

भी मनोरम है। जायसीने अपने पूर्वके पाँच प्रेमाख्यान काव्योंकी चर्चा की है—स्वप्नावती, मृगावती, मधुमालती, प्रेमावती और मुग्धावती। उनमेंसे मृगावती और मधुमालतीका ही पता चला है। जायसीके पश्चात् भी सूफी मतके प्रचारके उद्देश्यसे इस प्रकारके काव्य लिखे गए किन्तु इस क्षेत्रमें जो स्थान जायसीको प्राप्त है वह औरोंको नहीं मिल सका।

जायसीका जीवनवृत्त

जायसीने अपना बहुत कुछ जीवनवृत्त अपने ग्रन्थोंमें लिख दिया है। अपने जन्मस्थानके सम्बन्धमें उन्होंने लिखा है—

जायस नगर धरम अस्थानू । नगर क नाव आदि उदयानू ।

अपने जन्मकालके सम्बन्धमें आखिरी कलाममें इनका कहना है—

भा अवतार मोर नौ सदी । तीस बरस ऊपर कवि बदी ॥

फिर आखिरी कलामका रचनाकाल उन्होंने इस प्रकार दिया है—

नौसे बरस छतीस जो गए । तब एहि कथा क आखर कहे ॥

इससे यह अर्थ निकलता है कि इनका जन्म हिजरी ६८ सौ सदीके पश्चात् हुआ। तीस वर्षकी अवस्थामें (६३६ में) उन्होंने कविता की। इस प्रकार वे ६०६में उत्पन्न हुए। विक्रम संवत्के अनुसार यह समय लगभग १५५५ में पड़ता है।

पदमावतके सम्बन्धमें जायसीने कहा है—

सन् नव सै सत्ताइस अहा । कथा आरम्भ बैन कवि कहा ॥

इसके अनुसार २१ वर्षकी अवस्थामें उन्होंने पदमावतकी रचना आरम्भ की। किन्तु इस ग्रन्थके आरम्भमें शेरशाहकी प्रशंसा है। इससे यह अनुमान होता है कि ग्रन्थ १६२० वर्षोंकी लम्बी अवधिमें जाकर पूरा हुआ और शेरशाहवाला अंश बादमें जोड़ दिया गया। जायसीकी मृत्युका काल ६४६ हिजरी लिखा है। इस प्रकार जायसीकी मृत्यु ४३ वर्षकी अवस्थामें हुई।

ये काने और कुरूप होनेके साथ ही कुछ ऊँचा भी सुनते थे। शेरशाह जब इन्हे देखकर एक बार हँसा तो इन्होंने निर्भीकतापूर्वक कहा—‘मोहिका हँसेसि कि कोहरहि’ (मुझपर हँसे या मेरे बनानेवाले कुम्हार (ईश्वर) पर)। ये पहुँचे हुए फकीर माने जाते थे और इसीसे अमेठीके राजघरानेमें इनका बहुत सम्मान था। अमेठीसे दो मील दूर जगलमें ये रहा करते थे। वहीं इनकी मृत्यु भी हुई।

जायसीने अपने तीनो ग्रन्थोंमें अपने गुरुका उल्लेख किया है। ऐसा प्रतीत होता है कि ये चिश्ती सम्प्रदायके निजामुद्दीन औलियाकी शिष्य-परम्परामें थे। इसकी दो शाखाएँ थीं—एक सैयद अशरफ जहॉगीरकी और दूसरी वह जिसमें शेख मुहीउद्दीन हुए। इन्होंने दोनों परम्पराओंको अपने गुरु रूपमें स्वीकार किया है।

जायसीकी रचनाएँ

जायसीके रचे ग्रन्थोंकी संख्या बीस कही जाती है, किन्तु इनमें आज तीन ही उपलब्ध हैं—अखरावट, आखिरी कलाम और पदमावत।

अखरावटको सूफी तत्त्व मंजूषा कह सकते हैं। इसमें वर्णमालाके एक एक अक्षरको लेकर ईश्वर, सृष्टि, जीव, ससारकी असारता, ईश्वरीय प्रेम और ईश्वर-प्राप्तिके साधनोंका वर्णन बांध-सुलभ रीतिसे किया गया है।

आखिरी कलाममें कयामतके दिन (अन्तिम निर्णयके दिन) का वर्णन है।

पदमावत ही वस्तुतः उनको अमर बनानेवाला ग्रन्थ है। इस ग्रन्थसे विदित होता है कि जायसीको प्रेमकी पीरसे भरा कवि-हृदय मिला था। इसमें सात अर्द्धालियोंके पश्चात् एक दोहेका क्रम रक्खा गया है। इसकी रचना मसनवी (दो-दो चरणोंकी तुकान्त रचना) पद्धतिपर हुई है। आरम्भमें ईश्वर, मुहम्मद साहब, खलीफ़ाओं और तत्कालीन राजा तथा गुरुकी

स्तुति की गई है। इसके पश्चात् कथाका प्रारम्भ किया गया है जो सर्गबद्ध न होकर प्रसंगबद्ध है। इसमें चित्तौड़की महारानी पद्मिनीको आधार बनाकर एक कल्पित कथाका रूपक खड़ा करके उस कथाके माध्यमसे सूफी सिद्धान्तोका प्रतिपादन किया गया है। इसीलिये कहानीके उस भागमें जहाँ प्रेम-सम्बन्धी व्यापारोका वर्णन आया है ग्रन्थ बहुत ही सरस तो हो ही गया है किन्तु ग्रन्थकारने सूफीवादके प्रेमपन्थको भी भलीभाँति व्यक्त करनेका अवसर हाथसे नहीं जाने दिया है। इसका पूर्वार्द्ध सर्वथा कल्पित है अतः यह शुद्ध रूपक-काव्य है। केवल पात्र और आगेकी कुछ घटनाएँ ऐतिहासिक हैं। इसमें ५८ प्रसंग हैं जिनमें चित्तौड़के राजा रतनसेन और सिंहलकुमारी पद्मिनीके विवाहकी कथा तथा आगे चलकर अलाउद्दीनके पद्मिनीकी ख्याति सुनकर चित्तौड़पर आक्रमण करने एवं पद्मिनीके कौशलसे अलाउद्दीनके मूर्ख बन जाने तथा चित्तौड़में प्रवेश करनेपर पद्मिनीके स्थानपर राखका ढेर पानेका विवरण विस्तारके साथ दिया हुआ है।

जायसीकी भाषा

हम पहले बता चुके हैं कि पश्चिमी अवधीपर ब्रजभाषाका प्रभाव कुछ कुछ पड़ा है। इसका मुख्य कारण यह है कि अवधीके अधिकांश रचनाकार, विशेषकर सूफी कवि, बहुपठित नहीं थे। उन्होंने इस बातका विचार करके लिखा ही नहीं कि हम अवधी लिख रहे हैं या ब्रजभाषा। उन्होंने अपने आसपासकी भाषामें रचना की। यही उनकी बोलचालकी भाषा थी। अन्य प्रदेशवालोंसे भी उनका सम्पर्क रहता था। इसलिये उनकी बोलचालकी भाषाके भी बहुतसे शब्द आ जाते थे। काव्य-रचनाके प्रसंगमें जहाँ उपयुक्त शब्द नहीं मिलते वहाँ शब्दोको तोड़ने-मरोड़नेकी प्रवृत्ति भी हम अवधी और ब्रजभाषा दोनोंके कवियोंमें बराबर पाते हैं। जायसी इन बातोंके अपवाद नहीं थे। उन्होंने बराबर

अन्य प्रदेशोंकी भाषाके शब्दोंका प्रयोग उनके मूल रूपमें ही किया है। नीचे हम इस प्रकारके कुछ उदाहरण दे रहे हैं—

१. बेधि रहा सगरौ ससारा।

२. लागेउ माघ परै अब पाला।

३. पेस जानि मन गरब न होई।

इन उदाहरणोंमें सगरौ शब्द विशुद्ध रूपसे ब्रजभाषाका है। लागेउ ब्रजभाषाके लाग्यो का ही रूप है। अवधी रूप लगा होगा। ऐसे ही पेस ब्रजभाषाके पेसोका एक रूप है जिससे एक मात्रा घटा दी गई है। अवधीमें इसका रूप अस या अइस होगा। इस प्रकारके प्रयोग पदमावतमें एक दो नहीं सँकड़ो पाए जाते हैं।

बिरछि उपारि पेड़ि स्यों लेई।

स्यों शब्द बुन्देलखण्डी है। इसका प्रयोग सह के स्थानपर होता है। केशवने लिखा है—अलिस्त्र्यों सरसीरुह राजत है। जायसीने अरबी फारसीके कठिन और दुर्बोव शब्दोंका भी प्रयोग पर्याप्त संख्यामें किया है। संस्कृतके तत्सम शब्दोंका प्रयोग भी कहीं-कहीं पाया जाता है। इनके अतिरिक्त जायसीकी भाषामें शब्दोंके बिगाड़े हुए रूप कम नहीं मिलते—

१. कीन्हैस राकस भूत परीता।

२. कीन्हैस भोकस देव दर्ईता॥

३. वह अवगाह दीन्ह तेहि हाथी।

परीता, दर्ईता और हाथी शब्द प्रेत, दैत्य और हाथके लिये आए हैं। राजस्थानीके चारण कवियोंकी भोंति उन्होंने 'सुख सुहेला उगावै दुःख भरै जिमि मेह' भी लिखा है।

ऊपर दिए हुए उदाहरण इस बातके सूचक हैं कि जिस ग्रन्थमें इस प्रकारके प्रचुर प्रयोग हुए हैं उसकी भाषा ठेठ अवधी नहीं कही जा सकती। यह अवश्य है कि जायसीका पदमावत मुख्य रूपसे

अवधीमें है और अन्य सूफी कवियोंने जो मार्ग दिखाया था उसपर चलकर जायसीने अवधीमें ग्रन्थ रचना करनेमें अच्छी सफलता प्राप्त की।

जायसीका वर्ण्य-विषय

जायसीपर विचार करते समय केवल पदमावतकी बात सामने आती है। काव्यकी दृष्टिसे उनकी अन्य रचनाओंका कुछ भी महत्त्व नहीं है। पदमावतमें चितउर (चित्तौड़) के राजा रत्नसेनका सिंहलकुमारी पदमावतीके साथ विवाह और अन्तमें युद्धमें रत्नसेनके खेत रहने तथा पदमावतीके सती हो जानेका वर्णन है। इसमें विवाह तककी कथा कल्पित है और आगेकी ऐतिहासिक, किन्तु यह कथा ऐतिहासिक-काव्यकी दृष्टिसे नहीं, रूपक-काव्यकी दृष्टिसे लिखी गई है जैसा कि जायसीने ग्रन्थकी समाप्तिपर स्वयं कहा है—

तन चितउर, मन राजा कीन्हा । हिय सिघल, बुधि पदमिनि चीन्हा ॥
गुरु सुआ जेइ पंथ देखावा । बिनु गुरु जगत को निरगुन पावा ॥
नागमती यह दुनिया धंधा । बाँचा सोइ न एहि चित बधा ॥
राघवचेतन सोइ सैतानू । माया अलाउदीं सुलतानू ॥

इसलिये जायसीका वर्ण्य-विषय तो है सूफी-मत, जिसका प्रचारके लिये कविने हिन्दू समाजमें प्रचलित कहानी हिन्दुओंकी ही बोलीमें इस सहृदयताके साथ कही कि उनके जीवनकी मर्मस्पर्शिनी अवस्थाओंके साथ कविके हृदयका भी उदारणतापूर्ण पक्ष सामने आ गया। कुतबन और मझनने जो मार्ग प्रदर्शित किया था उसपर चलने, उसको पुष्ट करने और पदमावतके वर्ण्य-विषय-द्वारा हिन्दुओं और मुसलमानोंके रागात्मक सम्बन्ध दृढ़ करनेमें जायसीको अद्भुत सफलता मिली।

जायसीकी काव्यगत विशेषताएँ

जायसीकी भाषामें बहुतसे दोष आ गए हैं फिर भी अवधीपर उनका असाधारण अधिकार था। उनकी भावदयञ्जना, मार्मिकता और कवि सुलभ प्रतिभा उत्कर्षपर पहुँच गई है। पदमावतसे जायसीकी हिन्दू भाव-मर्मज्ञता और हिन्दू-पुराण-शास्त्रकी अभिज्ञताका भलीभाँति परिचय

मिलता है। इसीसे वे हिन्दू जीवनके रहस्योका चित्रण सदानुभूतिपूर्वक एवं निरपेक्षताके साथ कर सके। रहस्यवादके चित्रणकी उनकी प्रणाली, तथा वर्णनशैली सभी उत्तम है। कथाका चुनाव करने और उसका अन्त करनेमें भी उन्होंने अपनी कुशलता दिखाई है। कोई कल्पित कथा न लेकर उन्होंने ऐसी कथा ली जिसपर प्रत्येक हिन्दू गर्व करता था। और इसीलिये उस कथाके मर्मस्पर्शी स्थलोका वर्णन करनेमें वे सफल हो सके।

जायसी और हिन्दी साहित्य

आचार्य शुक्लजीने जायसीके काव्यकी समीक्षा लिखकर वस्तुतः उसे प्राण दान दिया। हिन्दीके कवियोंमें उनकी गणना पहले हीं की जाती थी। इसका एकमात्र कारण यह है कि जायसीका ग्रन्थ फारसी लिपिमें लिखा गया था। उसमें सूफी मतका प्रचार था। नायक-नायिकाके ऐतिहासिक हाते हुए भी उसकी कथाका एक अंश कल्पित था। इन सब कारणोंसे हिन्दू जनताको आकृष्ट करनेवाले तत्त्व उसमें कम थे। सूफीवाद भी कभी बल न पकड़ सका अतः ग्रन्थका प्रचार बहुत ही कम हुआ। तुलसी और सूर ऐसे छा गए कि या तो राम-कृष्ण सम्बन्धी काव्यके लिये स्थान रह गया या शृंगार और शौर्य-पराक्रम सम्बन्धी काव्यके लिये। कविताकी तब-तककी मान्य परिभाषाओंके साथ भी जायसीकी कविता मेल नहीं खाती थी। इसीलिये उनका पदमावत दबा पड़ा रहा।

रूपक-काव्योकी परम्परा जायसीके पश्चात् भी कुछ दिनोत्तक चलती रही। सूफी कवियोंमें जायसीके पश्चात् उसमान कृत चित्रावली तथा नूरमुहम्मदकृत इन्द्रावती और अनुराग बाँसुरी का मुख्य स्थान है। शेख निसार ने यूसुफ़ जुलेखाँ और भूपनारायण ने कथा-चारदरवेश १६वीं शताब्दी में प्रस्तुत किए। २०वीं शताब्दी में प्रतापगढ़ के ख्वाजा अहमद ने नूरजहाँ और गाज़ीपुर के मुहम्मद नसीरने चित्रमुकुटकी कथा एवं प्रेमदर्पण या यूसुफ़ जुलेखा लिखा।

ये सभी ग्रन्थ साधारण कोटिके हैं। वस्तु स्थिति यह है कि चरित काव्यों में रामचरित-मानस एवं रूपक-काव्यों में पदमावत के समीप तक पहुँच सकनेवाले ग्रन्थ भी नहीं तैयार हो पाए, उनके जोड़ का हो पाना तो दूर की बात है।

अवधीका मुक्तक-काव्य

अवधीमें मुक्तक काव्यकी रचना बहुत कम हुई है। गोस्वामीजीके कुछ दोहे, सोरठे, बरवैके अतिरिक्त रहीमका बरवै नायिका भेद ही उस समयकी स्फुट रचनाएँ हैं। सूफी कवियोंने कथाकाव्य ही लिखे हैं। अवधीके अन्य रचनाकारोंने भी कोई न कोई कथा ही लिखी है।

इधर कुछ दिनोंसे लोक-साहित्यकी बड़ी चर्चा है। सभी भाषाओं और बोलियोंमें लोक-साहित्य सम्बन्धी रचनाएँ प्रस्तुतकी जा रही हैं। नागरीके इस युगमें भी इन भाषाओं या बोलियोंकी कुछ पत्रिकाएँ निकलती हैं। जबसे लखनऊमें रेडियो केन्द्रकी स्थापना हुई है तब से अवधीके साहित्यिक गीत और लोक-गीत बराबर सुननेको मिला करते हैं। अवध प्रदेशके कवि सम्मेलनोंमें भी इस प्रकारकी रचनाएँ सुननेमें आती हैं। इस समय अवधीमें रचना करनेवाले कितने ही अच्छे कवि हैं। द्वारकाप्रसाद मिश्रका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं। इस युगमें एकमात्र उन्होंने ही अवधीमें प्रबन्ध-काव्य लिखा है। अन्य सभी कवियोंने मुक्तक ही लिखे हैं। चन्द्रभूषण त्रिवेदी 'रमई काका' के तीन काव्य-संग्रह (बौद्धार, भिनसार और फुहार) प्रकाशित हो चुके हैं। कानपुरके बागीश शास्त्रीका एक छोटा सा संग्रह ठोकर नामसे प्रकाशित हुआ है। इनके अतिरिक्त वशीधर शुक्ल, सुमित्रा-कुमारी सिनहा, युक्तिभद्र दीक्षित, केशवचन्द्र वर्मा, 'बेकल जी', श्याम तिवारी आदिने अवधीमें अच्छे-अच्छे गीतोंकी रचना की है। आजका युग अधिकतर गीतकार ही उत्पन्न कर रहा है। अतएव

अवधीमे भी गीत ही लिखे जा रहे हैं। अवधीके वर्तमान गीतकार किस प्रकारकी रचनाएँ कर रहे हैं इसके दो उदाहरण देकर अवधी साहित्यकी चर्चा हम समाप्त कर रहे हैं--

(१) एहो निसापति ! ऐस सासनु तुम्हार है कि,
 गुनसील कँवल मे सकट महान मॉ।
 जेतने तुम्हार तालमेली है सनेही मीत,
 कुमुद कुमुदिनी है फूली अभिमान मॉ॥
 भेड़हा सियार भरे लेत है भँभारो निज,
 गीदड़ उड़ान भरै अब तौ गुमान मॉ।
 चकई चकोर चुनै चिनगी बिचारे मुँह,
 तुम्हारे सहारे चढ़े उल्लू आसमान मॉ॥

—रमईकाका

यह कवित्त है। अवधीमे कवित्त सवैया आदिकी रचना प्राचीन कवियोने नहीं की है। इस प्रकारके प्रयाससे अवधी इस शैलीमे भी मँज जायगी। इस अन्योक्तिके व्याजसे वर्तमान शासनका स्वरूप बताया गया है।

(२) जहाँ बसैं देउता अस मानुस सरग होय धुई झारि।
 परियन के मुह अइस चिकनई चमकई मोरि दुवारि॥
 छाहँ करय निमियाँ अलबेली गम्किन डारि फइलाय।
 फुलवन से माती रसभीनी भोगदनि फरय अघाय॥
 जेहि के पतियनि काँ छुइ छुइ कै बेना झलइ बयारि।
 परियन के मुँह अइस चिकनई चमकय मोरि दुवारि॥
 सावन रसय अकास बदरिया लसय बिजुरिया सारी।
 धानी धरती झलुआ पउँदय उहै नीबिकी डारो॥
 सराबोर दिन राति करय मन कजरिन कै बौछारि।
 परियन के मुँह अइस चिकनई चमकय मोरी दुवारि॥
 श्याम तिवारी

ब्रजभाषा साहित्य

ब्रजभाषाका केन्द्र चौरासी कोसमे फैला हुआ ब्रजमण्डल है जिसके अन्तर्गत मथुरा, वृन्दावन, आगरा, अलीगढ़ और हाथरसका प्रदेश आता है। लोक व्यवहारमे भी ब्रजभाषाका क्षेत्र पर्याप्त विस्तृत है। दक्षिण-पश्चिममे यह आगरा, भरतपुर, करौली, ग्वालियरके पश्चिमी भाग, धौलपुर, जयपुरके पूर्वी भाग, उत्तरकी ओर गुडगाँव, उत्तर पूर्वकी ओर एटा, मैनपुरी, अलीगढ़, बुलन्दशहर, बदायूँ, बरेली होते हुए यह नैनीतालकी तराई तक फैली हुई है। बुन्देलखण्डमे भी कुछ परिवर्तनोंके साथ ब्रजभाषा ही बोली जाती है, इसलिये बुन्देलखण्डकी अलग भाषा न मानकर इसीका एक रूप मानना चाहिए।

इस भाषाका प्रचार मध्यकालमे इतना अधिक था कि हिन्दी पढ़े-लिखे लोग इस भाषामे ही अधिकतर रचनाएँ करते थे। हिमालयकी तराईसे लेकर विन्ध्यके उत्तरतक और राजस्थानके पूर्वी भागसे लेकर मगधके ढाँड़ेतक साहित्यमे इसी भाषाका एकच्छत्र राज्य था। प्रत्येक साहित्यकारको इस भाषाका प्रौढ ज्ञान रखना पडता था, तभी तो दासजी कह गए हैं—‘ब्रजभाषा हेतु ब्रजवास ही न अनुमानौ।’

ब्रजभाषाकी विशेषताएँ

१. ब्रजभाषाकी सबसे मुख्य विशेषता यह है कि इसकी आकारान्त पुलिग सज्ञाएँ, विशेषण और भूत कृदन्त, तथा कहीं-कहीं वर्तमान कृदन्त भी, ओकारान्त ही होते हैं, जैसे—घोडासे घोडो। इसी प्रकार संस्कृतके भूत और वर्तकान कृदन्तोंका अन्तिम त प्राकृतमे अ + उ और ब्रजभाषामे ओ हो जाता है, जैसे चलितसे चलिअउ और फिर चल्यो।

२. ब्रजभाषाकी विभक्तियों नागरी या अवधीसे भिन्न होती हैं।

कर्ता—ने, कर्म—को, कौ, करण—सों, तें, सम्प्रदान को, कौ;
अपादान सों, तें, सम्बन्ध को, अधिकरण—मे, मों, पै, पर ।

३. सर्वनामोके रूप एक वचनमे इस प्रकार चलते हैं मैं—मै, हौं
(कर्ता) । मोहि, मोय, मोकौ (कर्म, सम्प्रदान) । मेरो (सम्बन्ध) ।
मोसौ, मोते (करण-अपादान) । मोमै, मोपै (अधिकरण) । अन्य
सर्वनामोके रूप इसी क्रममे इस प्रकार चलते हैं : तू—तू, तैं । तोहि,
तोय, तोकौ । तेरो, तिहारो । तुम्हारो । तोसो, तोतें, तोहितें । तोहिपै,
तोमै, तोपै । वह : वह, वो । वाहि, वाय, ताहि, ताय, ताका । वाको,
ताको, तासु । बासो, तासो, बाते, तातें । बामै, तामै, बापै, तापै ।
यह—यह । याहि, याय, याकौ । याको । यासो, यातें । यामै, यापै ।
जो—जो, जौन । जाय, जाहि, जाकौ । जाको, जामु । जासो, जातें ।
जामै, जापै । सो—सो, ताने । ताहि, ताय, ताकौ । ताको, तासु ।
तासो, तातें । तामै, तापै । कौन—को । काहि, काय, काकौ । काको ।
कासो, कातें । कामै, कापै ।

४. बहुवचनमे इनके रूप इस प्रकार चलते हैं : मैं—हम । हमहि,
हमे, हमकौ । हमारो, म्हारो । हमसैं, हमपै । तू—तुम । तुमहि, तुम्हैं,
तुमकौ । तुम्हारो, तिहारो । तुमसैं, तुमतै । तुममै, तुमपै । वह—वे,
वै, ते । उनहि, उन्हैं, तिनहि, तिन्हैं । उनकौ, तिनकौ, भिनकौ । उनसौ,
उनतै, बिनसौ, बिनतै, तिनसौ, तिनतै । उनमै, उनपै, तिनमै, तिनपै,
बिनमै, बिनपै । यह—ये । इनहि, इन्हैं, इनकौ । इनसौ,
इनतै । इनमै, इनपै । जो—जो, जे । जिनहि, जिन्हैं, जिनकौ । जिनसौ,
जिनतै । जिनपै, जिनमै । सो—ते । तिनहि, तिन्हैं, तिनकौ,
तिनसौ, तिनतै । तिनमै, तिनपै । कौन—को, के । किनहि,
किन्हैं, किनकौ । किनसौ, किनतै । किनमै, किनपै ।

५. क्रियाओके रूप इस प्रकार चलते हैं—

वर्तमान काल—करना

पुरुष	एकवचन		बहुवचन	
	पुं०	स्त्री०	पुं०	स्त्री०
उत्तम	करत हौं करूँ हूँ	करति हौं करूँ हूँ	करत हैं करै हैं	करति हैं करै हैं
मध्यम	करत है करै है	करति है करै है	करत हैं करौ हौं	करति हौं करौ हौं
प्रथम	करत है करै है	करति है करै है	करत है करै हैं	करति हैं करै हैं

भूत काल—मै करता था

इसके सभी पुरुषो, सभी लिंगो और सभी वचनोंमे ये ही रूप होंगे—कियौ, कीन्हौ, करथौ। कताँके लिंग, वचन या पुरुषका कोई प्रभाव क्रियाके स्वरूप पर नहीं पड़ता।

आज्ञार्थमे एकवचनका रूप देख और बहुवचनका देखौ होता है।

भविष्यत् काल—देखना

पुरुष	एकवचन		बहुवचन	
	पुं०	स्त्री०	पुं०	स्त्री०
उत्तम	देखूँ गो देखिहौ	देखूँ गी देखिहै	देखैगे देखिहैं	देखैंगी देखिहैं
मध्यम	देखैगो देखिहै	देखैगी देखिहैं	देखौगे देखिहौ	देखौंगी देखिहौ
प्रथम	देखैगो देखिहै	देखैगी देखिहै	देखैगे देखिहैं	देखैगी देखिहैं

भूतकाल सकेतार्थ—करना

सब पुरुषोमे इसका एक ही रूप रहता है। **करतो** (एकवचन पुलिग) **करती** (स्त्रीलिग) **करते** (बहुवचन पुलिग) **करतीं** (स्त्रीलिग)।

वर्तमान पूर्ण—करना

इसके सब पुरुषो, वचनो और लिगोमे यही रूप होते हैं—**कियो** है, **कीन्हों** है।

भूत काल—जाना (अकर्मक)

सब पुरुषोमे इसका एक ही रूप होता है—**गयो** (एकवचन पुलिग), **गई** (स्त्रीलिग), **गए** (बहुवचन पुलिग), **गई** (स्त्रीलिग)।

ब्रजभाषाका साहित्य

ब्रजभाषाकी उत्पत्ति शौरसेनी प्राकृतसे कही जाती है। शौरसेनी प्राकृतका क्षेत्र गुजरात, राजस्थानसे लेकर देशके उस भूभागतक बतलाया जाता है जहाँकी भाषा ब्रजमण्डलकी भाषा है। आगे चलकर इसका भी क्षेत्र भिन्न-भिन्न हो गया और राजस्थानमे राजस्थानीका गुजरातमे गुजरातीका तथा ब्रजमण्डलमे स्थानीय बोलियोंका विकास हुआ और उनमे साहित्य सर्जन होने लगा। लोक-व्यवहारकी ये भाषाएँ साहित्यकी भाषाएँ बन गई और उनके स्वरूप भी भिन्न हो गए।

ब्रजभाषामे रचे हुए प्रारम्भिक ग्रन्थोंकी आज कोई जानकारी हमे नहीं है। पृथ्वीराज रासोकी भाषापर ब्रजकी भाषाका पर्याप्त प्रभाव है। कितने रूप तो उसमे शुद्ध ब्रजभाषाके मिलते हैं। राजस्थानीके कितने ही कवियोने पिगलमे अर्थात् ब्रजभाषामे रचनाएँ की हैं। खुसरोकी भी कुछ रचनाएँ ब्रजभाषामे हैं। नामदेवने कुछ रचनाएँ शुद्ध ब्रजभाषामे की हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि ब्रजभाषाकी रचनाएँ हमे १३वीं शताब्दीसे बराबर मिलती आ रही हैं और जो रचनाएँ मिली हैं वे

इतनी पुष्ट और शुद्ध भाषामें हैं कि प्रतीत होना है कि कमसे कम दो-सौ वर्ष पूर्वसे उसमें साहित्य-रचना अवश्य होती आ रही होगी ।

किन्तु कविवर सूरदासजीने उस साहित्यिक भाषाको लोक-व्यवहारकी भाषासे प्राणवान् बनाया और ब्रजराज कृष्णका गुणगान करके उसमें वह शक्ति फूँक दी कि ब्रजभाषा आगे चलकर एक प्रकारसे हिन्दी भाषा-भाषी प्रदेशोंकी राष्ट्रिय और साहित्यिक भाषा हो गई ।

सूरदासजीके पश्चात् ब्रजभाषामें अधिकतर रचनाएँ कुछ समयतक तो कृष्णको ही लेकर हुई किन्तु आगे चलकर इसमें सभी प्रकारका साहित्य रचा जाने लगा । सूरदासजी ही वस्तुतः ब्रजभाषाके प्रथम महाकवि हैं । शिवसिंहसरोजमें तो उनके पूर्वके सेन नामक किसी कविका भी उल्लेख हुआ है और कालिदास त्रिवेदीने अपने हज़ारामें उक्त कविका एक कवित्त भी उद्धृत किया है किन्तु इस कविका काल भी सन्दिग्ध है और फिर उसकी अपेक्षा तो सन्त कवियों तथा नामदेवने ब्रजभाषामें बहुत ही अच्छे पद कहे हैं । अतः 'सेन' कवि हो भी तो उसका कोई महत्त्व नहीं । ऐसी अवस्थामें हम महाकवि सूरदास और उनके परवर्ती कवियोंपर ही यहाँ विचार करेंगे ।

ब्रजभाषा साहित्यकी विशेषताएँ

यह बताया जा चुका है कि अवधी मुख्यतया कथा-काव्यकी भाषा है और ब्रजभाषा मुक्तक-काव्यकी । ब्रजभाषाके आदि महाकवि सूरदासजीने जयदेव और विद्यापतिके दिखाए मार्गपर चलकर गेय पदोंमें कृष्णके बालजीवनका विस्तारपूर्वक वर्णन किया । आगे जितने भी कृष्ण-भक्त कवि हुए सबने इसी प्रणालीपर कृष्णके बालजीवनके सम्बन्धमें रचनाएँ कीं । कृष्ण-साहित्यके अतिरिक्त ब्रज भाषामें रचना करनेवालोंमें मुख्य स्थान रीति-विषयक साहित्य रचनेवालोंका है । इनकी सभी रचनाएँ स्वभावतः मुक्तक काव्यके रूपमें हैं । तीसरा वर्ग उन लोगोका है जिन्होंने कवित्त-सवैथोमें फुटकर रचनाएँ की हैं ।

किन्तु ऐसा नहीं है कि ब्रजभाषामे प्रबन्ध-काव्योकी रचना हुई ही नहीं है। केशवकी रामचन्द्रिका ब्रज भाषामे ही है। यद्यपि कुछ लोग उसे फुटकल पदोका समग्र भी कहते हैं किन्तु वह पूरेका पूरा ग्रन्थ ब्रजभाषामे प्रबन्धकाव्योकी शैलीमे रचा गया है। गोस्वामीजीकी ब्रजभाषाकी रामचरित-सम्बन्धी रचनाएँ अवश्य ही फुटकल छन्दोका समग्रमात्र है, परन्तु रामचन्द्रिकाको ऐसा नहीं कह सकते। बीच-बीचमे ब्रजभाषामे प्रबन्धकाव्योकी रचनाएँ बराबर होती रही हैं और इनका क्रम शुक्लजीके बुद्धचरित और रत्नाकरजीके गंगावतरण तक चला आया है। अभी काशीके शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' ने अदृष्ट नामक खण्ड काव्योकी रचना ब्रजभाषामे रांला छन्दोमे की जो सम्प्रति अप्रकाशित है। सम्भवतः यह ब्रजभाषाका अन्तिम कथा-काव्य है। ब्रजभाषाकी मूल प्रकृति मुक्तक छन्दात्मक है और उसी प्रकारकी रचनाओका उसमे बाहुल्य है इसलिये पहले उसी पर विचार किया जायगा।

(१)

ब्रजभाषाका मुक्तक काव्य

ब्रजभाषाके मुक्तक काव्यसाहित्यको सुविधाकी दृष्टिसे तीन श्रेणियोंमें बाँटा जा सकता है—१. श्रीकृष्ण-सम्बन्धी काव्य, २ स्फुट काव्य और ३. रीति-विषयक काव्य।

(क)

श्रीकृष्ण सम्बन्धी काव्य

यद्यपि महाभारत तथा अनेक पुराणोमे कृष्णचरितका वर्णन आया है तथापि ब्रजभाषामे कृष्णचरितका मुख्य आधार श्रीमद्भागवत हो है। किन्तु भागवतमे और इनकी कथामे एक बड़ा भारी अन्तर यह है कि भागवतमे जहाँ केवल श्रीकृष्णकी चर्चा आई है वहाँ ब्रजभाषा-काव्यमे कृष्णके साथ राधाका नाम भी जुट गया है। राधाका व्यापक प्रचार जयदेवके गीतगोविन्दसे हुआ जिसे विद्यापतिने ज्योका त्यो ले लिया। यह नहीं कहा जा सकता कि जयदेवने राधाकी कल्पना ब्रह्मवैवर्त पुराणके

आधारपर खड़ी की या उस समय राधाका नाम लोकमे इसी रूपमे प्रचलित था और उसे जयदेवने ले लिया। राधाकी चर्चा जयदेवसे व्यापक हुई है बस इतना ही निश्चित है। ब्रजभाषाके कवियोंमें सूरदासजी ही पहले पहल कृष्णके साथ राधाको ले आए और फिर तो कृष्ण-सम्बन्धी कोई रचना ही राधाको अलग करके नहीं प्रस्तुत हुई।

विद्यापति सवत् १४६० मे वर्तमान थे। उन्होंने राधाकृष्ण-सम्बन्धी पदोकी रचना विशुद्ध शृंगारके भावसे की, क्योंकि वे स्वयं शैव थे। वस्तुतः वैष्णव धर्मका देशव्यापी आन्दोलन १५ वीं और १६ वीं शताब्दीमे फैला और विद्यापतिका उससे कोई भी लगाव न था। वैष्णव धर्मकी कृष्ण भक्ति शास्त्रके उन्नायक महाप्रभु वल्लभाचार्य थे जिनका प्रादुर्भाव सवत् १५३५ मे हुआ। इसी समय बंगालमे (तत्कालीन गौड़ प्रदेश) चैतन्य महाप्रभु हुए जिन्होंने देशके पूर्वी भागमे कृष्ण-भक्तिकी धारा बहाई।

महाप्रभु वल्लभाचार्यने शंकराचार्यजीके मायावादका खण्डन करके भगवान्के सगुण रूपको ही वास्तविक रूप बताया और निर्गुणको उसका तिरोहित रूप घोषित किया। भक्तिको भी पूर्ण रूपसे स्वीकार न करके उन्होंने उसका केवल प्रेमवाला पक्ष ग्रहण किया और कहा कि इस प्रेम-लक्षणा-भक्तिकी ओर जीव तभी प्रवृत्त होता है जब उसपर श्रीकृष्णका अनुग्रह होता है। अपने मतका व्यापक प्रचार करनेके पश्चात् उन्होंने वृन्दावनमे अपनी गद्दी स्थापित की, गोवर्द्धन पर्वतपर श्रीनाथजीका मन्दिर बनवाया तथा सेवाका ऐसा भारी उपक्रम रचा जिसमे भोग राग तथा विलासकी प्रधानता हुई। इसके लिये कृष्णका बालरूप और उनकी ब्रजलीला ही ग्रहण करना आवश्यक था क्योंकि ब्रजसे मथुरा जानेके अनन्तर तो कृष्णका जीवन सघर्षशील कर्मयोगाका हा गया। यही कारण है कि ब्रजभाषाके सभी कृष्णभक्त कवियोंने कृष्णके बालजीवनके ही गीत गाए। यह निश्चित था कि कृष्णका सम्पूर्ण जीवनचरित न लेनेसे उनके सम्बन्धकी

काव्य-रचनामें प्रबन्धत्वका समावेश नहीं हो सकता था और इसीलिये ब्रज भाषाके कवियोंकी रचनाओंमें जीवनकी अनेकरूपता और उसके मार्मिक पक्षोंका उद्घाटन न हो पाया। इस परम्पराके आदि कवि सूरदासजी वल्लभाचार्यजीके शिष्य थे।

सूरदासजी

ब्रजभाषाके श्रेष्ठतम कवि, श्रीकृष्णके अनन्य भक्त, उक्ति, चोज, अनुप्रास, वर्णोंकी स्थिति तथा शब्दसे अद्भुत अर्थ उत्पन्न करनेवाले महाकवि सूरदासजी जिस प्रकार ब्रजभाषाके आदि कवि माने जा सकते हैं उसी प्रकार अपने वर्ण्य विषयकी उतमताके कारण अन्तिम भी। सूरके सम्बन्धमें यह उक्ति सर्वथा सटीक बैठती है—

तख तख सूर कही, तुलसी कही अनूठी।

बची खुची कबिरा कही, और कही सब जूठी ॥

सूरदासजीका जीवनवृत्त

सूरदासजीका थोड़ा-बहुत जो भी वृत्तान्त हमें मिलता है वह चौरासी वैष्णवकी वार्ताके ही आधारपर। यह वार्ता वल्लभाचार्यजीके पौत्र गोकुलनाथजीकी लिखी कही जाती है किन्तु 'श्रीगोकुलनाथजीने ऐसो कहा' आदि वाक्योंसे यही प्रतीत होता है कि यह किसी अन्य व्यक्तिकी रचना है। फिर भी यह पोथी प्राचीन है और उक्त सम्प्रदायमें यह गोकुलनाथजीकी कृतिकी भौति मान्य है।

इस पोथीसे सूरदासजीके सम्बन्धमें दो ही तीन बातें निश्चयात्मक रूपसे विदित होती हैं—१. सूरदासजी गऊघाटपर रहकर बिनयके पद गाया करते थे। २. आचार्यजीने एक बार उनके पद सुने तो उनसे प्रसन्न होकर कहा कि तुम हमारे साथ चलो। ३. सूरदासजीको साथ लाकर उन्होंने दीक्षित किया और फिर उन्हें श्रीनाथजीके मन्दिरकी कीर्तन-सेवा सौंपी। ४. तबसे सूरदासजी गोवर्द्धनपर ही रहने लगे।

५ वल्लभाचार्यजीके पुत्र गोस्वामी विठ्ठलनाथके सामने ही गोवर्द्धनकी तलहटीमें परसाली ग्राममें उनकी मृत्यु हुई।

सूरदासजीका एक ग्रन्थ **सूरसारावली** है जिसकी रचना **सूरसागर**के पश्चात् हुई है। उसमें सूरदासजीने अपनी अवस्था ६७ वर्षकी बताई है—

गुरु प्रसाद होत यह दरसन सरसठि बरस प्रवीन ।

इस ग्रन्थके पश्चात् सूरदासजीने 'साहित्य लहरी' नामक एक ग्रन्थकी रचना की। यद्यपि इसमें जिस विषयका वर्णन है वह सूरदासजीकी प्रवृत्तिके अनुकूल नहीं लगता तथापि वह सूरदासकी ही रचना मानी जाती है अतः उसको आधार मानकर यदि चलें तो साहित्य-लहरीकी रचना सूरदासजीने सवत् १६०७ में की—

मुनि पुनि रसनं के रसलेख ।

दसन गौरी नंदनको लिखि सुबल सबत पेख ॥

यदि दो तीन वर्ष पूर्व **सूरसारावली**का रचनाकाल माना जाय तो १६०४-१६०५ में सूरदासजी ६७ वर्षके रहे होंगे। इस प्रकार उनका जन्म सवत् १५३६-४० ठहरता है। उनकी अवस्था ८०-८२ वर्षकी मानें तो वे सवत् १६२०-२१ में गोलोकवासी हुए होंगे।

सूरदासजीको कुछ लोग चन्द बरदाईका वंशज बताते हैं और अपने कथनकी पुष्टिमें साहित्य लहरीका एक पद उपरि उद्धृत करते हैं किन्तु जब साहित्य लहरीकी प्रामाणिकता संदिग्ध है तब उक्त पदका ही क्या कहना जो बहुत सम्भव है किसी ब्रह्मभट्टने उसमें पीछेसे जोड़ दिया हो क्योंकि चौरासी वैष्णवकी वार्ताकी 'भावप्रकाश टीका'के रचयिता श्रीहरिरावने सूरदासजीको सीही ग्रामनिवासी जन्मान्ध सारस्वत ब्राह्मण कहा है।

भक्तमालके अनुसार भी सूरदासजीके जन्मान्ध होनेकी बात कही गई है। किंवदन्ती प्रसिद्ध है कि सूरदासजी एक बार एक कुँएमें गिर

पड़े और छह दिन उसीमे पड़े रहे। सातवें दिन श्रीकृष्ण प्रकट हुए और उन्हें दृष्टि देकर अपना दर्शन दिया। सूरदासजीने भगवान्‌से वर माँगा कि जिन नेत्रोंसे मैंने आपका दर्शन किया है उनसे और कुछ न देखूँ तथा नित्य आपके भजन कीर्तनमे लगा रहूँ। फिर भगवान्‌ने उन्हें कुँएसे निकाला। सूरदासजीके नेत्रोंकी ज्योति जाती रही और वे ब्रजमे आकर रहने लगे। इसके पश्चात् जब विठ्ठलनाथजीने पुष्टिमार्गी आठ सर्वोत्तम कवियोंको चुनकर अष्टछापकी प्रतिष्ठा की तो सूरदासजी उनमे प्रमुख हुए।

सूरकी रचनाएँ

सूरके सम्बन्धमे कुछ सूक्तियों प्रसिद्ध हैं—

सूर सूर, तुलसी ससी, उङ्गन केसवदास।

अबके कवि खद्योत सम, इतउत करत प्रकास ॥

किधौँ सूरको सर लग्यौ, किधौँ सूरकी पीर।

किधौँ सूरकौ पद लग्यौ, बेबत सकल सरीर ॥

महाकवि सूरदासजीके नामसे तीन ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं—सूरसागर, सूरसारावली और साहित्य लहरी।

सूरसागर—सूरसागर वस्तुतः सागर हैं। कहते हैं सूरने भागवतके आधारपर लगभग एक लाख पदोमे कृष्ण-चरितका गान किया किन्तु आज तो इसका दसवाँ भाग भी उपलब्ध नहीं है। भागवतकी कथाके आधारपर रचे हुए सूरसागरके १२ स्कन्धोमे अन्य अवतारोंकी कथाओंका भी वर्णन है किन्तु दशम स्कन्धके पूर्वार्ध और उत्तरार्धमे श्रीकृष्णके चरितका विस्तार ही अधिक है। सूरके इस सागरमे वर्णन तो अनेक विषयोंका है किन्तु विनयके पद, बालकृष्णका वर्णन और भ्रमर-गीतवाला अंश सर्वोत्तम है। विनयकी तो कोई बात नहीं, सूरकी ख्यातिका एकमात्र आधार कृष्णकी बाललीलाका वर्णन है। यह वर्णन ऐसा विस्तृत और चित्रात्मक है कि उसके

पश्चात् अब उस विषयपर कहनेके लिये कुछ रह नहीं जाता। भ्रमर-गीतवाला अंश सूरसागरका सबसे मर्मस्पर्शी अंश है। भागवतमें भी यह अंश आया है किन्तु सूरने इसमें सगुणोपासनाका अंश अपनी ओरसे जोड़ दिया है। इससे इसमें रोचकता एवं सरसता बढ़ गई है क्योंकि सगुण पक्षका समर्थन सूरने तर्कके आधारपर नहीं, अनुभूतिके आधारपर किया है।

सूरसारावलीमें सूरसागरकी ही कथाका सक्षेप किया गया है। कथाके कुछ अंश या कृष्णके जीवनकी कुछ घटनाएँ आगे-पीछे हो गई हैं। सागर और सारावलीमें एक अन्तर यह भी है कि सूरसागरमें जहाँ सरल और बोधगम्य भाषामें कथा गाई गई है वहाँ सारावलीमें कुछ कूट पद भी आए हैं।

साहित्य-लहरीमें सूरसागरके तो कुछ पद हैं ही, अनेक पद ऐसे हैं जो नायिकभेद, अलंकार और रस आदिके उदाहरणके रूपमें रक्खे गए प्रतीत होते हैं। इसीलिये कहा जाता है कि सूरदासजी चौथे आश्रममें जाकर भला यह काम कर सकते हैं ? जो भी हो परन्तु साहित्य-लहरी उनकी ही रचना कही जाती है।

गीतोंकी परम्परा और सूरदासजी

प्रत्येक मनुष्य कुछ न कुछ गाता है। गीतों की यह परम्परा सम्भवतः मानव-समाजमें किसी न किसी रूपमें तबसे चली आ रही है जब से मनुष्यने बोलना और समाजबद्ध होकर रहना सीखा है। धीरे-धीरे जब मनुष्यमें साहित्यिक प्रवृत्तियोंका उदय हुआ तो वह अपने इन गीतोंको भी लिपिबद्ध करने और साहित्यिक रूप देने लगा। राधा-कृष्णको आलबन बनाकर साहित्यिक गीतोंकी रचना सबसे पहले जयदेवने संस्कृतमें की। ब्रजमण्डलमें भी इस प्रकारके गीत लोक भाषामें प्रचलित थे जिनको आधार बनाकर भक्तप्रवर सूरदासजीने उन्हें साहित्यिक रूप

दिया। सूरदासजी ब्रजभाषाके प्रथम कवि हैं जिन्होंने गीतोकी रचना राग-रागिनियोंके निर्देशके साथ साहित्यिक भाषाके की। सूरदासजीके शृंगारी पदोंपर विद्यापतिकी छाप भी निश्चित है क्योंकि अनेक पद ऐसे मिलते हैं जिनमें दोनों कवियोंने एक ही भावका वर्णन किया है। आगे चलकर ब्रजभाषामें राधाकृष्ण-विषयक गेय पदोंकी रचना करनेवालोंने सूरदासजीकी प्रणालीका ही अवलम्बन किया जो आजतक अविच्छिन्नरूपसे चली आई और लगभग सभीने मुख्यतः सूरदासजीकी ही पद्धति ग्रहण की।

सूरदासजीका काव्य-क्षेत्र

सूरदासजीके सम्बन्धमें प्रसिद्ध है कि वल्लभाचार्यजीसे दीक्षा लेनेके पूर्व वे मथुराके गऊघाटपर विनयके पद गाया करते थे। वल्लभाचार्यजीके सम्पर्कमें आनेपर वे कृष्णचरितका गान करने लगे। सन्तोके उपदेशोंके कारण हिन्दुओंके जीवनमें नीरसता आ गई थी अतएव उसको सरसता प्रदान करना आवश्यक समझकर वल्लभाचार्यजीने कृष्णचरितके बालरूप (जो जीवनका मधुरतम अंश है) की आराधनाका ही प्रचार किया। वस्तुतः आराध्यके बालभावकी उपासनाकी कल्पना ही मधुर है। वल्लभाचार्य ही उसके प्रवर्तक हैं। गोस्वामीजीने बालरामकी आराधनाका समर्थन कागभुशुण्डिके मुखसे कराया है। बालभावकी उपासनाके पीछे सबसे बड़ी बात यह है कि उपासक कालान्तरमें बालकोंके समान निर्दोष, निरीह, निश्छल अवस्था प्राप्त कर लेता है। आगे भक्ति-भक्तिके प्रेम-व्यापारोंका प्रवेश हो जानेसे इस उपासना-पद्धतिमें राधाकृष्ण और गोपियोंका प्राधान्य हो गया जिससे प्रेमी-प्रेमिका भावकी उपासना-पद्धति ही बल पकड़ गई।

सूरदासजीने भी यद्यपि इस प्रेमी-प्रेमिकाकी भक्ति-पद्धतिको लेकर बहुतसे शृंगारी पदोंकी रचनाएँ की हैं और कृष्णके मथुरा-गमनके पश्चात् मोघियोंकी अवस्थाओंको लेकर विप्रलम्भ शृङ्गारके कितने ही

पद रचे हैं तथापि कृष्णकी बालरूप-विषयक उनकी रचनाएँ अद्भुत हैं। बाल सुलभ चापल्य और क्रीडाएँ इस विस्तारके साथ सूरकी रचनाओंमें मिलती हैं कि लगता है सूरके समान बालाप्रकृतिका ज्ञाता कोई हुआ ही नहीं। यद्यपि गोस्वामीजीका काव्यक्षेत्र सूरदासजीकी अपेक्षा कहीं अधिक व्यापक और विस्तृत है, जिसमें उन्होंने जीवनके सम्पूर्ण अंगोंका समावेश करके मनुष्यकी भिन्न-भिन्न दशाओं और मानव-जीवनमें आनेवाली विविध परिस्थितियाँ उपस्थित करके उनके समाहारका प्रयत्न किया है किन्तु सूरदासजीने जीवनका एक ही पक्ष लिया है और इस एक ही पक्षमें जो विस्तार और व्यापकता सूरदासजीने दिखाई है, वर्णनोकी जो प्रचुरता दी है वह किसी भाषाके किसी कविके काव्यमें नहीं आई है। ये वर्णन प्रचुर ही नहीं, इतने मनोमुग्धकारी हैं कि मन उनमें ही रम जाता है। उदाहरण लीजिए—

१. मैया मैं नाहीं दधि खायो ।

ख्याल परै ये सखा सबै मिलि मेरे मुख लपटायो ।

देखु तुही छीके पर भाजन ऊँचे घर लटकायो ॥

तुही निरखु नान्हें कर अपने मैं कैसे करि पायो ।

२ सोमित कर नवनीत लिए ।

घुटुरुन चलत रेनु तनुमडित मुख दधि लेप किए ।

३ जसुमति मन अभिलाष करै ।

कब मेरो लाल घुटुरुवन रँगै कब धरनी पग द्वैक धरै ।

४ मैया कबहि बढैगी चोटी ।

किती बार मोहि दूध पियत भई यह अऊँहूँ है छोटी ।

५ मैया मोहि दाऊ बहुत खिन्नायो ।

मोसों कहत मौलको लीनो तोहि जसुमति कब जायो ।

गोरे नन्द जसोदा गोरी तू कत स्याम खरीर ।

इस प्रकारके सैकड़ों पद सूरसगरमें भरे पड़े हैं ।

सूरदासजीका सयोग शृंगार

बालरूपके अतिरिक्त शृङ्गारके उभय पक्षका भी वर्णन सूरदासजीने अत्यन्त उत्तम किया है । जबतक कृष्ण गोकुलमें रहे तबतकका उनका सारा जीवन सयोग-शृंगारसे अभिभूत है । कृष्णके प्रति राधा और गोपियोंका जैसा प्रेम है वह वर्णनातीत है । इनकी ही छाया लेकर आगेके कवियोंने सयोग-शृंगार-विषयक उच्छृङ्खल रचनाएँ आरम्भ कर दीं । सूरदासजीने जिस भावसे इन पदोंकी रचना की वे तो रह गए, उनके बदले विद्यापतिका शृङ्गार-भाव व्याप्त हो गया । सूरके दो तीन उदाहरण लीजिए—

१ नवल किसोर नवल नागरिया ।

अपनी भुजा स्याम भुज ऊर, स्याम भुजा अपने उर धरिया ।

काड़ा करत तमाल तरुनतर स्याम-स्याम उर्मगि रस भरिया ॥

यो लपटाइ रहे उर-उर उयों मरकत मनि कचनमें जरिया ॥

२ धेनु दुहत अति ही रति बाढ़ी ।

एक धर दोहगि पहुँचावत एक धार जह प्यारी ठाढ़ी ॥

३ स्याम भए राधा बस ऐसे ।

चातक स्वाति, चकोर चन्द्र उयों, चक्रवाक रवि जैसे ॥

शृंगार-वर्णनके प्रसंगमें सूरदासजीने अन्योक्तियों और व्यंग्योक्तियोंकी ऐसी झड़ी लगा दी है कि उनका वर्णन स्वाभाविक और सरस हो उठा है । नेत्रोंका वर्णन, मुरलीका वर्णन, मुरलीके कारण गोपियोंके मनमें ईर्ष्याका भाव उत्पन्न होना आदि बड़े अनूठे वर्णन हैं । मुरलीके सम्बन्धमें गोपियोंको यह उक्ति कितनी मार्मिक है—

मुरली तऊ गोपालहि भावति ।

सुनु री सखी जदपि नैदनन्दन नाना भौंति नचावति ।

राखति एक पाँव ठाढ़े करि अलि अधिकार जनावति ।

इस शृङ्गारके अन्तर्गत ही रासलीलाका वर्णन आता है । रासलीलाका वर्णन भागवतकी रासपचाध्यायीके आधारपर हुआ है किन्तु सूरके वर्णनमे स्वाभाविकता अधिक आ गई है ।

सूरका वियोग-शृंगार

सयोग शृङ्गार-सम्बन्धी सूरदासजीका वर्णन तो बेजोड़ है ही उनका वियोग (विप्रलम्भ) शृङ्गार उससे भी बढ़कर है । इसका आरम्भ कृष्णके मथुरा चले जानेपर होता है । कृष्णके विरहमे गोपियोकी पीड़ा और वेदनाका ऐसा स्वाभाविक चित्रण सूरदासजीने किया है कि उनके विरहसागरमे डूबे पाठकको 'सागर'के पार जानेकी युक्ति ही नहीं सूझती । दो-एक उदाहरण लीजिए—

१. बिनु गोपाल बैरिन भईं कुजै ।

तब वे लता लगति अति सीतल अब भई बिषम उमलकी पुजै ।

२ मधुवन तुम कत रहत हरे ।

विरह बियोग स्यामसुन्दरके ठाढ़े क्यों न जरे ।

३ अरी मोहिं भवन भयानक लागै माई स्याम बिना ।

देखहि जाइ काहि लोचन भरि नन्दमहरिके अँगना ।

सूरके वियोग-वर्णनोके भीतर परम्परासे चले आते सभी प्रकारके उपालम्भ पाए जाते हैं ।

सूरका भ्रमरगीत

वाग्वैदग्ध्यका सर्वोत्कृष्ट उदाहरण यदि सूरके 'सागर' मे कोई है तो वह है 'भ्रमरगीत' । भ्रमरगीत विरह-काव्य है । यद्यपि उसमें गोपियोका विरह वर्णित है किन्तु उसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उसमे सूरने अत्यन्त मार्मिक ढंगसे सगुणोपासनाका निरूपण किया है । उस समय निर्गुण-पन्थियोके प्रभावके कारण उनका मत बल पकड़ रहा था । सूरन मार्मिक ढंगसे सगुणोपासनाका प्रतिपादन किया और निर्गुण मतकी ऐसी खिल्ली उड़ाई कि उसके पोंव ही उखड़ गए ।

गोपियोने अपना वचन-वक्रनासे उद्धवका पछाड़ दिया। गोस्वामीजीने भी निर्गुण मतका खण्डन कागभुशुण्डिसे कराया है किन्तु सूरदासजीका ढग निराला है। वे बहुत सीधे-सादे ढगसे गापियोसे कहला देते हैं—

१ ऊधो तुम अपने जतन बिचारौ।

हितकी कहत कुहितकी लागै किन बेकाज ररौ ॥

२ जाहु जाहु आगे तैं ऊधो पति राखति हो तेरी।

गोपियोकी इन उक्तियोमे कितना सहज भाव, किनना रोष है यह देखते ही बनता है।

उनका तर्क भी देखिए—

१ मधुकर हम अथान मति भोरी।

जाने तेइ-योगकी बातें जो है नवलकिसोरी।

कचनको मृग कवने देख्यौ किन बंध्यौ गहि डोरी ॥

सबते ज्ञान तुम्हारो हम अहिरी मति भोरी।

सूरज कृष्णचन्द्रको चाहत अखियो तृषित चकोरी ॥

२ निर्गुन कौन देसको बासी ?

मधुकर हंस समुझाय, सौह दै ब्रूति साँच, न हौंली।

३ सुनिहै कथा कौन निर्गुनको, रचि पवि बात बनावत।

सगुन सुमेरु प्रगट लखियत तुम तृनकी ओट दुरावत ॥

और अन्तमे वे कह देती है—

साँच कहौ तुमको अपनी सौ ब्रूति बात निदाने।

सूर स्याम जब तुरहैं पठाए तब नैकहु मुसुकाने ॥

‘स्पष्ट बात है। उद्धव तुम अपना ज्ञान इतना बघार रहे हो किन्तु कहीं कृष्ण तुम्हे भेजते समय मुस्काए तो नहीं थे। यदि मुसकराए थे तो निश्चय ही उन्होंने तुम्हे यहाँ भेजकर मूर्ख बनाया है।’ कितनी स्वाभाविक किन्तु मनोहारी व्यञ्जना है।



सूरका कलापक्ष

सूरका कलापक्ष भी कम विचारणीय नहीं है। सूरदासजी जन्मान्ध थे, और अधिक पढ़े लिखे भी नहीं थे। वे आरम्भमें विनयके पद गाकर उसी प्रकार निर्वाह करते थे जिस प्रकार आजकल कितने ही सूर किया करते हैं। किन्तु वल्लभाचार्यजीके सम्पर्कमें आनेपर उन्होंने कृष्णकी भक्ति अपनाई। भक्तिभावका उन्मेष होनेसे प्राक्तन सत्कारोके कारण उनमें कवित्व-शक्तिका स्फुरण हुआ और अपनी बोलचालकी भाषामें वे ऐसी रससिद्ध रचना करनेमें सफल हुए। इसलिये उनके काव्यमें भावपक्षके साथ कलापक्षका जो उत्तम रूप व्यक्त हुआ है उसका महत्त्व स्वयं प्रकट है। इस दृष्टिसे देखनेपर सूरके काव्यमें सभी गुणों, सभी वृत्तियों, सभी मुख्य रसों और उपमा, उत्प्रेक्षा तथा रूपक आदि अलंकारोंका स्वाभाविक समावेश मिलता है। वर्णनमें वे अपने आप आते और खपते गए हैं किन्तु जहाँ भी ऐसे वर्णन आए हैं वे मनको रसाभिभूत कर देते हैं। उत्प्रेक्षाओंका तो उन्होंने अत्यधिक प्रयोग किया है। उदाहरण लीजिए—

१. कटितट पीत बसन सुदेष ।

मनहुँ नवधन दामिनी सजि रही सहज सुवेष ॥

२. राजत रोम राजिव रेष ।

नील धन मानो धूमधारा रही सुझम सेष ॥

अनुप्रास भी सूरकी रचनाओंमें कहीं अच्छे आए हैं। सूरने दृष्टिकूट पदोंकी भी रचनाएँ की हैं। सारंग शब्दको लेकर रचा हुआ यह पद देखिए—

१ पद्मनि सारंग एक मन्तारि ।

आपुहि सारंग नाम कहावै सारंग वरनी वारि ॥

तामें एक छबिलो सारंग, अर्थ सारंग उनहारि ।

अथ सारंगपरि सकलइ सारंग अधसारंग बिचारी ॥

तामहि सारंगसुत सोभित है ठाढ़ी सारंग सँभारि ।

सूरदास प्रभु तुमहू सारंग बनी छबीली नारि ॥

इसी प्रकारका एक कूट पद यह है जिसमें सखी रूपकातिशयोक्त द्वारा राधामे बागका आरोप करती हुई कृष्णसे कहती है—

अद्भुत एक अनूपम बाग ।

युगल कमलपर गज क्रीडत है तापर सिंह करत अनुराग ॥

हरिपर सरवर सर पर गिरिवर निरिपर फूजे कंज पराग ।

रुचिर कपोत बसे ता ऊपर ता ऊपर अमृत फल लाग ॥

फलपर पुहुप पुहुप पर पल्लव तापर सुक पिक मृग मद काग ।

खजन धनुष चन्द्रमा ऊपर ता ऊपर इक मणिधर नाग ॥

सूरदासजीने प्रकृति-वर्णन भी किया है किन्तु वह सर्वत्र उद्दीपनके ही रूपमें आया है ।

इस प्रकार भावपक्ष और कलापक्ष दोनों दृष्टियोंसे सूरदासजीकी रचनाएँ अपने क्षेत्रमें अद्वितीय हैं ।

कृष्णकाव्यके अन्य रचनाकार

सूरदासजीके पश्चात् ब्रजभाषामे कृष्ण-काव्यकी एक परम्परा ही चल पड़ी जिसमें नन्ददास, कृष्णदास, परमानन्ददास, कुम्भनदास आदि तो अष्टछापके ही कवि हैं । इनके अतिरिक्त मीरा, रसखान आदि भी उसी क्रममें हुए । यह क्रम अविच्छिन्न रूपसे नागरीदास, अलबेली अलि, ललितकिशोरी, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, सत्यनारायण कविरत्न आदिकी रचनाओंमें अबतक चलता रहा ।

मीराबाई

मीराबाईका जन्म संवत् १५७३ मे मेढतेके राठौड़ राजा रत्नसिंहके घर हुआ । इनका विवाह उदयपुरके राणा-परिवारमें हुआ था । कुछ ही दिन पश्चात् इनके पतिका स्वर्गवास हो गया । आरम्भसे ही इनमें कृष्णभक्तिके अंकुर विद्यमान थे जो समय पाकर बढ़ते

गए और इनके हृदयमें कृष्ण भक्तिका विशाल तरु उत्पन्न हो गया। मीराकी भक्ति प्रेमोन्मादिनी गोपियोकी भक्ति-सी थी। इनके यहाँ कृष्ण-भक्तोका नित्य ही जमघट लगा रहता था। मन्दिरोमें भी जाकर वे कृष्णमूर्तिके समक्ष भजन-कीर्तन करती रहती थीं। इनके परिजन इससे बहुत ही रुष्ट रहा करते थे। कई बार इन्हे विष देकर मारनेकी भी चेष्टा की गई परन्तु इनपर विषका कोई प्रभाव न पड़ा। इन्होंने द्वारिका और वृन्दावनकी भी यात्राएँ कीं जहाँ सर्वत्र इनका देवियो-सा सम्मान होता था। इनकी मृत्यु सवत् १६०३ में हुई इसलिये गोस्वामीजीके साथ इनके पत्र-व्यवहारवाली बात निराधार प्रतीत होती है। इसी प्रकार रैदासके इनके गुरु हानेकी कथा भी असंगत है क्योंकि रैदास मीराके समकालीन नहीं थे और न मीरा कभी काशी आई थीं।

मीराकी भक्ति माधुर्य भावकी थी। ये कृष्णको पतिरूपमें भजती थीं और कृष्णके अतिरिक्त ससारमें किसीको पुरुष नहीं मानती थीं।

मीराके अधिकांश पद कृष्णकी रूपमाधुरी और बाल-लीलाको लेकर रचे गए हैं। इनके अतिरिक्त इन्होंने विनयके भी अनेक पद गाए हैं जिससे इनका दैन्य भाव ही प्रकट होता है फिर भी मीरा अपनेको

मीराबाई प्रेम दिवानी सौंवलिया बर पाना।
ही कहती हैं।

मीराका प्रेमभाव वियोगपक्ष-प्रधान है। इन्हे प्रियतमकी प्राप्ति नहीं हुई है अतः उसके विरहमें ये तड़पती रहती हैं—

हेरी मैं तो दरद दिवाणी मेरो दरद न जाणै कोय।

इस भावकी भक्तिके कारण कुछ लोग इनपर सूफियोके रहस्यवादकी भी छाप मानते हैं किन्तु प्रेमाभक्ति तो हमारे यहाँकी अत्यन्त प्रौढ भक्ति बानी गई है। सूफी लोग तो अपनेको प्रेमी और ईश्वरको प्रेमिका

मानते हैं पर यहाँ तो साक्षात् कृष्णको ही अपना प्रिय और प्रमी माना है।

मीराकी रचनाएँ राजस्थानी, राजस्थानी-मिश्रित ब्रज और शुद्ध ब्रजभाषामे है। ये कवयित्री नहीं थीं, भक्त थीं। उसीके उद्रेकमे इनके भाव मुखरित हो उठे। इसलिये जहाँ जो भाषा आ गई आ गई। इन्होंने राग-रागिनियोमे पद गाए है। मीराकी रचनाओसे दो उदाहरण दिए जा रहे है। मीराके नामसे चार ग्रन्थ प्रसिद्ध है जिनमे एकका भी ठिकाना नहीं, केवल स्फुट पद ही मिलते है—

१. बसो मेरे नैननमें नँदलाल।

मोहन मूरति सोंवरि सूरति, नैना बने बिसाल ॥

अधर सुधारस मुरली राजति उर बैजन्तीमाल।

छुद घटिका कटितट सोमित नूपुर सब्द रसाल।

मीरा प्रभु सन्तन सुखदाई भक्त-बङ्गल गोपाल ॥

२. बंसीवारो आयो म्हारे देस।

थारी सोंवरी सूरत बारी बैस।

आऊँ आऊँ कर गया सोंवरा कर गया कौल अनेक।

गिणते गिणते घिस गई उँगली घिस गई उँगलीकी रेख ॥

मैं बैरागिन आदिकी थारी म्हारे कदको सँदेस।

रसखान

रसखान राजवंशके थे, यह तो उनके इस दोहेसे ही प्रकट है—

बैलि गदर हित साहिबी, दिल्ली नगर मसान।

छिनहि बादसा बसकी, ठसक छाँड़ि रसखान ॥

इसके पश्चात्

प्रेमनिकेतन श्रीबनहि, आय गोबरधन धाम।

लखो सरन चित चाहिकै, जुगल-स्वरूप ललाम ॥

यह कहना तो कठिन है कि किस गदरकी इन्होंने चर्चा की है और किस राजवंशसे इनका सम्बन्ध था किन्तु दो सौ ब्राह्मण चरणवक्ता

वार्तामें इनका उल्लेख हुआ है। साथ ही इन्हें गोस्वामी बिठलनाथ-जीका कृपापात्र भी बताया गया है। बिठलनाथजी सन् १६४० में गत हुए थे। अतः इसके आसपास ही इनका रचना-काल मानना चाहिए।

रसखानकी रचनाएँ इतनी मधुर और हृदयस्पर्शी हैं कि मन उनमें तल्लीन हो जाता है। इनके शब्द-शब्दसे रस टपका पड़ता है। चल्ती, साफ और सरल भाषामें रसभाव युक्त रचना कम ही कवियोंने की है और उनमें रसखानकी भी गणना की जाती है। इनकी एक विशेषता यह है कि इन्होंने पद न गाकर कवित्त-सवैयामें कृष्णकाव्यकी रचना की है। इन्होंने दोहे भी रचे हैं जो प्रेमबाटिकामें संगृहीत हैं। ये ब्रजभूमि, ब्रजराज और ब्रजमण्डलके अद्भुत प्रेमी थे। इनकी रचनाओंके उदाहरण लीजिए—

- १ मानुष हौं तो वही रसखानि बसौं ब्रज-गोकुल गाँवके ग्वारन ।
जौ पसु हौं तौ कहा बसु मेरी चरौ नित नन्दकी धेनु मभारन ॥
पाहन हौं तो वही गिरिको जो कियौ हरि छत्र पुरन्दर धारन ।
जौ खग हौ तो बसेरो करौं मिलि कालिंदि-कूल कदम्बकी डारन ॥
- २ मोर पखा सिर ऊपर राखिहौ, गुजकी माल गरे पहिरौंगी ।
ओढि पीताम्बर लै लकुरी बन गोधन ग्वारन सग फिरौंगी ॥
भावतो सोई मेरो रसखान सो तेरे कहे सब स्वर्ग करौंगी ।
पै मुरली मुरलीधरको अधरान धरी अधरान धरौंगी ॥
- ३ प्रेम फाँसि सो फँसि मरै, सोई जियै सदाहि ।

प्रेम-मरम जाने बिना, मरि कोउ जीवत नाहि ॥

रसखानके पश्चान् भी कितने ही कवियोंने कृष्ण-चरितका गान किया है किन्तु उनमेंसे अधिकांशने अन्य प्रकारके काव्योंकी भी रचनाएँ की हैं।

(ख)

स्फुट-काव्य

आजसे सौ वर्ष पूर्व तक काव्य-रचनाके लिये व्यापक रूपसे, ब्रजभाषाका ही प्रयोग होता रहा है। इसलिये सभी क्षेत्रोंके निवासी

प्रायः अपने उद्गार इसी भाषामे पकट करते रहे हैं। ब्रजभाषामे रचना करनेवाले कवियोने अधिकतर मुक्तको की ही रचना की चाहे वह काव्य कृष्णपरक रहा हो अथवा अन्य प्रकारका। कृष्णपरक काव्य रचनेवालोके अतिरिक्त जिन लोगोने मुक्तक छन्दोकी रचना की है उनकी दो श्रेणियाँ हैं—१. वीर, शृंगार आदि रसोमे कविता करनेवाले सर्वथा स्वतन्त्र कवि तथा २. रीतिको आधार बनाकर काव्य रचनेवाले। इनपर अलग-अलग विचार करना ही उचित प्रतीत होता है।

स्वतन्त्र कवि

साहित्य (काव्य) रचना करनेवालोमे एक वर्ग सब कालमे और सब भाषाओमे ऐसा रहता है जो किसी प्रकारकी परम्परासे बँधकर नहीं चलता और न किसी निश्चित उद्देश्यसे या निश्चित विषयको लेकर चलता है। इस प्रकारके कवि मौजमे आनेपर मनमे भावोद्रेक होनेपर कुछ लिख दिया करते हैं जो पीछे चलकर उनके नामपर सगृहीत हो जाता है। ब्रजभाषाके जिस पहले कविकी चर्चा मिश्र बन्धुओने की है वह सेन कवि है। किन्तु पुष्ट प्रमाणोके अभावमे यह कहना कठिन है कि वह सूरदासजीसे पहले हुआ या पीछे। उसका कोई ग्रन्थ भी प्रकाशमे नहीं आया है। उक्त कविका केवल एक प्रचलित कवित्त नीचे दिया जा रहा है, जिसकी भाषा अवश्य ही पुष्ट है—

जबते गोपाल मधुवनको सिधारे आली,
मधुवन भयो मधु दानव बिषम सों।
सेन कहै सारिका सिखंडी खजरीट सुक,
मिलिकै कलेस वीनो कालिदी कदमसों।
जामिनी बरन यह जामिनी मैं जाम-जाम,
बधिककी जुगुति जनावै डेरि तम सों।
देह करै करज करेजो लियो चाहति है,
कान भई कोयल कगायो करै हमसों॥

इसके पश्चात् ब्रजभाषामे रचना करनेवालोमे कृष्ण भक्त कवियोंका ही क्रम आता है। बीच-बीचमे नीति, शृंगार आदिकी फुटकल रचनाएँ भी होती रही हैं जिसका क्रम अबतक चला आया है। इस प्रकारके फुटकल काव्य रचनेवालोमे सर्वप्रथम जिस मुख्य कविका नाम आता है वह हैं ब्रह्मभट्ट गग कवि जो अकबरी दरबारके प्रमुख कवि थे। उस समय अकबरके दरबारमे नरहरि कवि जैसे प्रतिष्ठित कवि भी थे किन्तु गग जैसा स्वतन्त्र प्रकृतिका कवि उस दरबारमे दूसरा कोई नहीं था।

गंग

ये अत्यन्त निर्भीक और सरस हृदय कवि थे। रहीम इनको बहुत मानते थे। इनके एक ही छप्पयपर प्रसन्न होकर रहीमने उनको ३६ लाख रुपये दे डाले थे। गगकी अधिकतर रचनाएँ शृंगार-विषयक हैं किन्तु वीररस-सम्बन्धी रचनाएँ भी इन्होंने की हैं। गंगमे वाग्वैदग्ध्य प्रचुर परिमाणमे पाया जाता है। प्रसिद्ध है कि किसी नवाबने अप्रसन्न होकर इन्हे हाथीसे चिरवा डाला था। मरते समय इन्होंने यह दोहा कहा था—

कबहुँ न भंडुवा रन चदे, कबहुँ न बाजी बब।

सकल सभाहिँ प्रनाम करि, बिदा होत कवि गग।

इनका एक कवित्त नीचे दिया जा रहा है—

बैठी थी सखिन संग, पियको गवन सुन्यो,

सुखके समूहमें वियोग आग भरकी।

गग कहै त्रिविध सुगन्ध लै पवन बह्यो

लागत ही ताके तन भई विषा जरकी।

प्यारीको परसि पौन गयो मानसर पँह

लागत ही औरै गति भई मानसरकी।

जलचर जरे औ सेवार जरि छार भयो

जल जरि गयो पक सूख्यो भूमि दरकी।

इनका कोई ग्रन्थ नहीं मिलता, स्फुट छन्द ही मिलते हैं।

रहीम

नवाब अब्दुरहीम खानखाना अकबरके सरलक बैरमखॉके पुत्र थे। इनका जन्म सन् १६१० में हुआ था। ये संस्कृत, अरबी, फारसी, तुर्की, हिन्दी सभी भाषाओंके अच्छे विद्वान थे और सबमें अच्छी कविताएँ करते थे। कवियों और विद्वानोंका ये बड़ा आदर-सम्मान करते थे। इनके दरबारमें कवियोंकी भारी भीड़ लगी रहती थी। दानी और परोपकारी इतने बड़े थे कि अपना सब कुछ दीन-दुखियोंको लुटा दिया फिर भी कभी नामकी कामना न की। इनका अन्तिम समय बड़े सकटमें बीता। गोस्वामीजीसे भी इनकी मैत्री थी। यह प्रसिद्ध ही है कि इनके अनुरोधपर ही गोस्वामीजीने बरवै रामायण लिखा।

रहीम उच्च कोटिके परोपकारी और दानी सज्जन तो थे ही, उन्होंने कवि-हृदय भी बड़ा विशाल पाया था। रहीम अपने दोहोंके लिये ही मुख्यतया प्रसिद्ध है। इनके दोहे लोगोंकी जिह्वापर रहते हैं। अपने दोहोंमें इन्होंने जीवनकी सच्ची परिस्थितियोंका मार्मिक अनुभव व्यक्त किया है। इसीसे इनके दोहे इतने लोकप्रिय हो पाए हैं। इन्होंने कभी कल्पनाकी उड़ान नहीं भरी। दोहोंके अतिरिक्त रहीमने बरवै, कवित्त, सोरठे आदि भी लिखे हैं और इन सबमें इतनी अद्भुत सफलता प्राप्त की है कि उनकी जोड़के कवि अधिक नहीं हुए। ब्रज भाषा और अवधी दोनोंमें इन्होंने रचनाएँ की हैं। दोनोंमें इनकी रचनाएँ सफल हुई हैं। इनका बरवै-नायिकाभेद अवधीमें लिखी अत्यन्त मधुर रचना है। इसमेंसे, रस जैसे छलका पड़ता है। रहीमका एक भी छन्द ऐसा न मिलेगा जो सरस न हो, मधुर न हो।

इनकी कुछ रचनाएँ हिन्दी-संस्कृत संयुक्त, कुछ संस्कृत-फारसी संयुक्त और कुछ केवल संस्कृतमें भी हैं।

रहीमका देहावसान सवत् १६८३ मे हुआ । इनकी रचनाओंके कुछ उदाहरण नीचे दिए जा रहे हैं—

१. यो रहीम सुख होत है, बढ़त देख निज गोत ।
ज्यो बढरी अखियाँ निरखि, अखिनको सुख होत ॥
२. ज्यों रहीम गति दोषकी, कुल कपूत गति सोय ।
बारे उजियारो लगै, बदे अधेरो होय ॥
३. भोरहि बोलि कोइलिया, बढ पछिताय ।
घरी एक भरि सजनी, रहु चुप जाय ॥
४. सघन कुज अमरैया, सीतल झोहि ।
भगरति आइ कोइलिया, पुनि उडि जाहि ॥
५. आग लागि घर जरिगा, बिधि भल कीन ।
पियके हाथ घइलवा, भरि भरि दोन ॥
६. जाति हुता सखि गोहनमें मनमोहनको लखि ही ललचानो ।
नामरि नारि नई ब्रजकी उनहूँ नंदलालको रीझिबो जानो ॥
जाति भई फिरिकै चितई, तब भाव रहीम यहै उर आनो ।
ज्यो कमनैत दमानकमें, फिरि तीरसो मारि लै जात निसानो ॥

सेनापति

ब्रजभाषाके कवियोंमे यदि किसीने प्रकृति-निरीक्षण करके ललित पदविन्यासके साथ मधुर ब्रजभाषामे प्रकृति वर्णन किया है तो वे एक मात्र सेनापति ही हैं। तभी तो उन्होंने गर्वपूर्वक अपना परिचय इस प्रकार दिया है—

दीक्षित परशुराम दादा हैं विदित नाम ।
जिन कीन्हें जज्ञ जाकी विपुल बढ़ाई है ।
गंगाधर पिता गंगाधरके समान जाके
गंगातीर बसति 'अनूप' जिन पाई है ॥
महाजानमनि विद्यादान हूँ चिन्तामनि ।
हीरामनि दीक्षित तैं पाई पण्डिताई है ।

सेनापति सोई सीतापतिके प्रसाद जाकी
सब कवि कान दै सुनत कविताई है ॥

ये अनूपशहरके रहनेवाले कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे । इनका जन्मकाल सवत् १६४१ के लगभग माना जाता है । इन्होंने कवित्त रत्नाकर और काव्य कल्पद्रुम नामक दो ग्रन्थोंकी रचना की है । कवित्त रत्नाकरकी रचना सवत् १७०६ में हुई । इस ग्रन्थमें पाँच भाग हैं । पहले भागमें अलकारोंका वर्णन है, दूसरेमें शृंगारिक कवित्त आदि हैं, तीसरेमें षड्ऋतु वर्णन है, चौथेमें रामकथा और पाँचवेंमें भक्ति-सम्बन्धी छन्द हैं । इनकी कविताएँ उच्च कोटिकी हैं । भाषापर भी इनका बड़ा अच्छा अधिकार है । इनके काव्यमें जो माधुर्य है वह विशुद्ध और सरस ब्रजभाषाका है । इनकी कवित्त-शक्ति भी अद्भुत थी । प्रकृति और मानव-हृदयका इनका अध्ययन गहरा था । अलकार-प्रियता होनेपर भी इनकी कवितामें कहीं कृत्रिमता नहीं आने पाई है । सेनापतिने अधिकतर कवित्त ही लिखे हैं किन्तु इस शुद्धतासे कहीं एक भी शब्द इधरसे उधर नहीं किया जा सकता । इनका ऋतु-बर्णन ऐसा सजीव है कि बहुत लोगोको उनके बहुतसे छन्द कण्ठ हैं ।

सेनापतिकी रचनाओंके दो उदाहरण दिए जा रहे हैं—

१. सिसिर तुषारके तुझारसे उझारतु है
पुस बीते होत सून हाथपाथ ठिरिकै ।
घोसकी छुटाई की बझाई चरनी न जाय
सेनापति गाई कछू सोषिकै सुमिरिकै ॥
सीतते सहस कर सहस चरन हुकै
ऐसो जात भाजि तम आवत है चिरिकै ।
झौझौ कोक कोकी सौँ मिलततौ झौँ होत राति
कोक प्रति सोष ही ते आवतु है फिरिकै ॥

२ महामोह कदनिमें जगत जकंदनिमें
 दीन दुख दुदनिमें जात है बिहायकै ।
 सुखको न लेस है कलेस सब भाँतिनको
 सेनापति याही ते कहत अकुलायकै ॥
 आवै मन ऐसी घरबार परिवार तजौं
 डारौं लोक लाजके समाज बिसरायकै ।
 हरिजन पुजनमें वृदावन कुजनि में
 रहौं बैठि कहुँ तरवर तर जायकै ॥

सेनापति कबतक रहे यह ज्ञात तो नहीं किन्तु अन्तिमकालमें
 इन्होंने क्षेत्र-सन्यास ले लिया था ।

बिहारी

कविवर बिहारीलाल ब्रजभाषा काव्यके अद्भुत रत्न हैं । इनका
 ग्रन्थ सब प्रकारसे अनूठा है । इस ७०० से कुछ ऊपर
 दोहेवाले एक ग्रन्थकी जितनी टीकाएँ हुई हैं उससे ही इसकी
 लोकप्रियता सिद्ध हो जाती है । इन दोहोमें शृंगार-सम्बन्धी
 बड़ी मार्मिक उक्तियाँ भरी पड़ी हैं, इसीलिये लोगोंने इनके प्रति
 बड़ा अनुराग दिखाया ।

बिहारीलालका जन्म सवत् १६५० में ग्वालियरके निकट बसुवा
 गोविन्दपुरमें माना जाता है । ये माथुर चौबे थे । लडकपनमें ये
 बुन्देलखण्डमें रहे तथा युवावस्थामें अपनी ससुराल मथुरामें रहे । इसके
 पश्चात् ये जयपुर चले गए जहाँके तत्कालीन नरेश महाराज जयसिंहके
 दरबारमें इन्हें वह सम्मान, प्रतिष्ठा, आदर और साथ ही सम्पत्ति
 प्राप्त हुई कि जिसका ठिकाना नहीं ।

जब ये कवीश्वर जयपुर पहुँचे तब राजा तो महलमें
 रंगरलियों मना रहे थे और मन्त्री सेनापति आदि चिन्तित बैठे थे ।
 बिहारीलालको ज्ञात हुआ कि नवपरिणीता महारानीके प्रेममें पड़कर

जयसिंह सब सुधबुध खो बैठे हैं और दरबारमें आ ही नहीं रहे हैं, फलतः राज-काजमें कठिनाई हो रही है। किसी कौशलसे बिहारीने महाराजके पास यह दोहा लिखकर भिजवाया—

नहि पराग नहि मधुर मधु, नहि विकास यहि काल ।

अली कली ही सो बँध्यो, आगे कौन हवाल ॥

दोहा पढ़ते ही महाराज बाहर आ गए और यह ज्ञात होनेपर कि बिहारीलालकी ही वह कृति है महाराजने उन्हें दरबारमें रख लिया और निवेदन किया कि आप ऐसे ही सरस दोहे नित्य सुनाया करें। बिहारीलालको सब कुछ तो प्राप्त ही था किन्तु इन दोहोपर भी महाराज प्रति दोहा एक स्वर्णमुद्रा देने लगे। धीरे-धीरे दोहोकी सख्या सात सौ तक पहुँच गई जिन्हे सगृहीत करके बिहारी सतसई का नाम दे दिया गया। अनुमानतः इनका जीवन काल सवत् १७२० तक था।

बिहारीकी श्यातिका कारण

बिहारीलालने सतसईके अतिरिक्त कोई अन्य ग्रन्थ नहीं रचा; दोहेके अतिरिक्त और कोई छन्द भी नहीं लिखा। फिर भी ब्रजभाषाके अन्य बहुतसे अच्छे कवि बिहारीकी लोकप्रियताके पासतक न पहुँच सके। इसका कारण यही है कि १. उनके दोहे शृंगार रसकी अनूठी उक्तियोंसे भरे हैं इसलिये वे सहज ही पाठक या श्रोताका ध्यान आकृष्ट कर लेते हैं। २. कविने अपनी बातें संक्षेपमें और मार्मिक ढंगसे कह दी हैं। ३. इनके दोहे इतने स्पष्ट हैं कि पढ़ते ही उनका भाव मर्मतक पहुँच जाता है। इसीलिये कहा गया है—

सतसैयाके दोहरे, ज्यों नावकके तीर ।

देखतमें छोटे जगैं, धाव करैं गम्भीर ॥

बिहारकी रसव्यञ्जना

बिहारीके दोहोमें जो रस और भाव भरा है वह कम कवियोंमें प्रश्रया जाता है। इनकी रसव्यञ्जनाका आनन्द लेना ही तो, इनके

अनुभावोपर दृष्टि डालनी चारिए जिनकी इन्होने अत्यन्त मधुर और सजीव योजना की है। देखिए—

१ नासा मोरि, नचाइ इग, करी ककाकी सौंह ।

कॉटेसी कसकै हिए, गड़ी कँटीली भौह ॥

२ ललन चलन सुनि पलनमें, असुबा झलके आइ ।

भई लखाइ न सखिन्ह हू, झूठै ही जमुहाइ ॥

बिहारीकी वस्तुव्यजना

बिहारीमे वस्तुव्यजनाकी मार्मिकता भी कम नहीं है। तन्वगता, विरहताप विदग्धता, कान्ति आदिके वर्णनमे बिहारीका कौशल देखते ही बनता है। यह ठीक है कि ऐसे वर्णन कहीं-कहीं अतिशयोक्तिपूर्ण हो जाते हैं तथापि ये उदाहरण पूरी सतसईमे दस पाँच ही मिलेंगे। कहीं-कहीं यह व्यजना क्लिष्ट भी हो गई है और इसे समझनेमे रूढ़ि ही पाठककी सहायता कर सकती है।

१ छाले परिवेके डरन, सकै न हाथ खुवाइ ।

झिझकति हियै गुलाब कै, झवा झवावति पाइ ॥

२ नये-विरह बढ़ती बिथा, खरी विकल जिय बाल ।

बिलखी देखि परौसिन्यौ, हरषि हँसी तिहि काल ॥

बिहारीका वर्ण्यविषय

बिहारीके दोहोंमे शृंगार वर्णनके प्रसंगमे नायक-नायिकाके रूपमें कृष्ण और राधाका नाम ही लिया गया है। इसलिये स्वभावतः मुरली, रास आदिका वर्णन आया है। बिहारीको वर्ण्य विषय अधिकतर नखशिख-वर्णन और नायिकाभेद ही है। इसीलिये इन्होने नायिकाओंको विविध रूपोंमे चित्रित किया है। बिहारीकी मुख्य नायिकाएँ ये हैं—
स्वकीया, परकीया, मुग्धा, प्राप्त यौवना मुग्धा, मध्या, प्रौढा, प्रौढा खण्डिता, अधीरा, विश्रब्ध नवोढा, पूर्वानुरागिनी, खण्डिता,

प्रौढ़ाधीरा खण्डिता, उत्तमा खण्डिता, मानिनी, स्वयंभूतिका, प्रोषितपतिका, अन्य-सम्भोग दुःखिता, प्रामीणा, प्रेमगर्विता, अनूढा परकीया, मुदिता, अनुशयाना, प्रौढा प्रवत्स्यत्पतिका, क्रियाविदधा, आगमिष्यत्पतिका, अकुरित-यौवना, प्रवत्स्यत्पतिका, लक्षिता, कलहान्तरिता, कुलटा और गणिका। नायिकाओंका ऐसा विस्तृत वर्णन होनेसे ही कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि यद्यपि बिहारीने लक्षण ग्रन्थके रूपमें अपने दोहोंकी रचना नहीं की तथापि उदाहरण उन्होंने इसी विचारसे रखे। किन्तु वह युग इस प्रकारकी रचनाओंका ही था और बिहारीलालको राजदरबामे रहकर इस कोटिकी ही रचना करनी थी अतः इन्होंने नायिकाओंका ही वर्णन किया।

बिहारीने नीति-विषयक कुछ दोहे भी रचे हैं। बिहारीके कुछ दोहे नीचे दिए जा रहे हैं—

- १ पलनु पीक, अंजनु अधर, धरे महावरु भाल ।
आज मिले, सु भली करी, भले बने हौ लाल ॥
- २ बतरस-लालच लालकी, मुरली धरी लुकाइ ।
सौंद करै, भौंहनि हँसै, देन कहै, नटि जाइ ॥
- ३ दग अरुक्त दूटत कुटुम, जुरत चतुर चित प्रीति ।
परति गाँठ दुरजन दिए, दई नई बइ सीति ॥
- ४ सचनकुज छाया सुखद, सीतल मन्द समीर ।
मन है जति अजौं बहै, वाँजमुनाके तीर ॥
- ५ पत्राही तिथि पाइए, वाँवरके चहुँ पास ।
नित प्रति पुन्योई र है, आनन ओप-उजास ॥
- ६ इत आवति चलि ज्ञात उत चली छ सातक हाथ ।
चढ़ी हिंडोरे सी रहै, लगी उसासन साथ ॥
- ७ मेरी भव बाधा हरौ, राधा नागरि सोय ।
जा तनकी झाँई परै, स्याम इरित-हुलि होय ॥

घनानन्द

घनानन्द आनन्दघन या घनआनन्द एक ही व्यक्तिके नाम हैं। अब तक घनानन्दका जन्म सवत् १७४६ में और देहावसान संवत् १७६६ में माना जाता था किन्तु इधरकी खोजोके अनुसार उनका जन्म और मृत्यु सवत् क्रमशः १७३० और १८१८ स्थिर किया गया है। ये दिल्लीके रहनेवाले और बादशाह मुहम्मद शाहके मीरमुशी (प्रधान लिपिक) थे। बादशाहपर इनका अद्भुत प्रभाव देखकर कुछ लोगोने इन्हे उस पदसे हटवानेका एक कुचक्र रचा और उनसे कहा कि मीरमुशीजी गान-विद्याके अच्छे मर्मज्ञ और स्वयं उच्च कोटिके गायक हैं। बादशाहकी आज्ञा हुई पर इन्होंने टाल दिया। अब षडयन्त्रकारियोको अवसर मिल गया। उन्होंने कहा कि अपनी प्रेमिका सुजान बेइयाके कहनेपर ये तत्काल गायेंगे। वह बुलाई गई और उससे कहलवाया गया। इन्होंने उसकी ओर मुँह करके और बादशाहकी ओर पीठ करके ऐसा अच्छा गाना गाया कि सब लोग रसाभिभूत हो गए। बादशाह इनके गानेपर तो बहुत ही प्रसन्न हुआ और इसीलिये इनकी बेअदबीपर इन्हे प्राण दण्ड न देकर केवल दिल्लीसे निकलवा दिया। इन्होंने सुजानको भी साथ ले चलना चाहा परन्तु उसने अस्वीकार कर दिया। इससे ये इतने दुखी हुए कि वृन्दावन चले गए और निम्बार्क सम्प्रदायमें दीक्षित होकर वहीं रहने लगे। अहमदशाह अब्दालीके द्वितीय आक्रमणके समय पठानोंने इनको घेर लिया और 'ज़र ज़र ज़र' (रुपये) चिल्लाने लगे। किन्तु इस विरक्तके पास क्या था। इन्होंने तीन बारके लिये तीन मुट्ठी वृन्दावनकी धूल उनपर फेंक दी। क्रुद्ध पठानोंने इनका हाथ ही काट लिया। इसीमें ये मर गए। मरते समय अपने रक्तसे इन्होंने भूमिपर यह कवित्त लिखा था—

बहुत दिनानकी अवधि आसपास परे,

खरे अरबरनि भरे हैं, उठि जानको।

कहि कहि आवन छुबीले मन-भावनको,
 गहि गहि रखति है दै दै सनमानको ॥
 भूठी बलियानिकी पत्थानितैं उदास हैकै,
 अब ना घिरत घनआनंद निदानको ।
 अधर लगे हैं आनि करिकै पयान प्रान,
 चाहत चलन ये सँदेसो लै सुजानको ॥

इन्होंने अपनी कवितामें जो बारबार 'सुजान'को संबोधित किया है वह शृंगार पक्षमें नायकके लिये और भक्ति पक्षमें कृष्णके लिये प्रयुक्त हुआ समझना चाहिए। 'सुजान'का नाम इन्हे इतना प्रिय था कि विरक्त होकर भी ये उसे न छोड़ सके।

घनानन्द जैसी शुद्ध, रसमयी और शक्ति प्रवाह-समन्वित ब्रजभाषा लिखनेवाले कवि कदाचित् ही हुए हो। स्वयं इन्होंने भाषारर अपने अधिकारकी चर्चा इस सवैयामें की है—

नेही महा ब्रजभाषा प्रवीन औ सुन्दरताहुके भेदको जानै ।
 योग वियोगकी रीतिमें कोविद, भावना भेद स्वरूपको ठानै ॥
 चाहके रगमें भीन्यो हियो, बिछुरे मिले प्रीतम साति न मानै ।
 भाषा प्रवीन, सुछन्द सदा रहै, सो वन जू के कवित्त बखानै ॥

इनके रचे चालीस ग्रन्थ कहे जाते हैं किन्तु उनमेंसे बहुतोका विवरण नहीं मिलता। इनका एक ग्रन्थ **विरहलीला** है जिसकी रचना अरबी छन्दोंमें हुई है परन्तु भाषा उसकी ब्रज ही है।

घनानन्द शृंगाररसके ही प्रधान कवि हैं। यद्यपि इन्होंने शृंगारके दोनो पक्ष लिए हैं पर वियोगकी अन्तर्दशाओंका ही वर्णन इन्होंने प्रधान रूपसे किया है। इसीसे इनकी रचनाओंसे 'प्रेमकी पीर' फूट निकली है। किन्तु इनके वियोग वर्णनकी विशेषता यह है कि उसमें बाह्यार्थ-निरूपण, बाहरी उल्लसकूद न होकर अन्तर्वृत्ति-निरूपण ही मुख्य है।

इनकी रचनाओंसे रस टपका पड़ता है। इनकी रचनाएँ वैदर्भी वृत्तिमें हैं अतः उनमें स्वाभाविक मधुरता और सरसता पाई जाती है। भाषापर पूरा अधिकार होनेसे इनकी रचनाओंको और भी बल मिल गया है और ये जो बात कहना चाहते हैं इस ढंगसे कह जाते हैं कि पाठकोंका हृदय भी घनानन्दकी ही भाँति अनुरागमय हो जाता है।

इनकी भाषाकी एक विशेषता यह भी है कि इन्होंने ब्रजभाषाकी सिद्धोक्तियों तथा लोक-व्यवहारमें प्रचलित भाषाके माधुर्यका भी भरपूर प्रयोग किया है।

घनानन्दकी रचनाओंके कुछ उदाहरण लीजिए—

१. निसि घौस खरी उर मोंझ अरी छवि रग भरी सुरि चाहनि की ।
तकि मोरनि द्यो चख ढोरि रहैं, ढरिगो हिय ढोरनि बाहनि की ॥
चट दै कटि पै बट प्रान गए गति सों मतिमें अवगाहनि की ।
घन आनंद जान लखयो जब तें जक जागियै मौहि कराहनि की ॥
२. अति सूखो सनेहको मारग है, जहँ नैकु सयानप बाँक नहीं ।
तहँ सोंचे चलैं तबि आपनपौ, किमकै कपटी जो निसाँक नहीं ॥
घनआनंद प्यारे सुजान सुनौ, इत एक तें दूसरो आँक नहीं ।
तुम कौन सी पाटी पढ़े हो लखा, मन लेहु पै देहु छटाँक नहीं ॥
३. परकारज देहको धारे फिरौ, परजन्य । जथारथ है दरसौ ।
निधि नीर सुधाके समान करौ, सबही बिधि सुन्दरता सरसौ ॥
घनआनंद जीवनदायक हो, कबों मेरियौ पीर हिये परसौ ।
कबहुँ वा बिसास सुजानके आँगन मो असुवानको लै बरसौ ॥
४. गुरुनि बतायो राधा मोहन हू गायो
सदा सुखद सुहायो वृन्दावन गाढ़े गहिरै ।
अद्भुत अभूत महिमडन परे तें परे,
जीवनको लाहु हा हा क्यों न ताहि लहुरे ॥
आनंदको धन छायो रहत निरन्तर ही,
सरस सुदेय सों पपीहापन बहुरे ।

जमुनाके तीर केलि कोलाहल भीर ,

ऐसे पावन पुछिनपर पतित परि रहुरे ॥

इस कवित्तसे धनानन्दका वृन्दावन-प्रेम प्रकट होता है ।

धनानन्दके पश्चात् स्फुट रचना करनेवालोंमें आलम, बोधा, ठाकुर, पजनेस आदि अच्छे कवि हो गए हैं जिन्होंने शृंगार-विषयक मनो-हारिणी रचनाएँ की हैं । इधर वर्तमान कालमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनकी मित्र-मण्डलीने बहुत ही अनूठे और मधुर छन्द ब्रजभाषामें रचे । भारतेन्दुने नागरी गद्यका प्रचार किया और उसे व्यवस्थित रूप दिया किन्तु काव्य उन्होंने प्रायः सब ब्रजभाषामें लिखा । उनका और उनकी पूरी मण्डलीका विश्वास था कि नागरीमें सरस रचनाएँ नहीं हो सकती । वे पुष्टि-मार्गीय वैष्णव थे अतः उनकी कृष्ण-सम्बन्धी रचनाएँ पुरानी परम्परा और प्रणालीपर ही हुई हैं किन्तु वे अत्यन्त प्रेमी जीव थे इसलिये उन्होंने फुटकल रचनाएँ भी बहुत की हैं । अपने नाटकोंके पद्यांश उन्होंने ब्रजभाषामें ही लिखे । प्रतापनारायण मिश्र, प्रेमघन, अम्बिकादत्त व्यास, राय देवीप्रसाद पूर्ण, श्रीधर पाठक, सत्यनारायण कविरत्न, वियोगीहरि, बिहारीलालकी परम्पराके वर्तमान कवि दुलारेलाल भार्गव, गयाप्रसाद शुक्ल सनेही आदिने ब्रजभाषामें अच्छी स्फुट रचनाएँ प्रस्तुत की हैं । आज भी ब्रजभाषाकी रचनाएँ हो रही हैं और कवि सम्मेलनोंके अवसर पर ये कविताएँ प्रायः सुननेको मिला करती हैं । पुरानी परम्परामें बहुत कुछ परिवर्तन तो भारतेन्दुने ही कर दिया था और भाषाको चलता रूप प्रदान किया था किन्तु इधर उसका और भी परिष्कार हुआ । इसका मुख्य श्रेय सत्यनारायण कविरत्नको है जिन्होंने भाषाके शुद्ध चलते रूपका प्रयोग किया तथा अप्रचलित और बिगाड़े गए शब्दोंका त्यागकर नया मार्ग दिखाया । आचार्य रामचन्द्र शुक्लके बुद्धचरितमें भी भाषाकी विशुद्धता और चलतेपनपर अधिक बल दिया गया है । आजके गीतकार भी इसी प्रणालीका अवलम्बन कर रहे हैं ।

(ग) रीति-काव्य

पर्याप्त सख्यामे लक्ष्य ग्रन्थोकी रचना हो चुकनेपर लक्षण-ग्रन्थोकी रचना स्वाभाविक है। हिन्दीमे साहित्य-शास्त्र सम्बन्धी जो रचनाएँ हुई हैं उनका आधार सस्कृतका तद्विषयक साहित्य ही है। प्रायः सभी कवियोने—या रीति-विषयक ग्रन्थ रचनेवालोंने—सस्कृतकी प्रणालीका ही अवलम्बन किया है या ऐसा वही कि ठीक उसीको हिन्दीमे उतार दिया है, अपनी ओरसे किसी प्रकारकी मीमांसा नहीं की है। हिन्दीके सबसे पहले रीति-विषयक रचनाकार कृपाराम है जिन्होंने सवत् १५६८ मे रस-विषयक कुछ निरूपण किए थे। इनके पश्चात् मोहनलाल मिश्र और करनेसने इन विषयोपर लेखनी चलाई किन्तु जिस कविने अधिक विस्तार-पूर्वक, व्यवस्थित ढंगसे और शास्त्रीय पद्धतिपर इसका विवेचन किया वे थे केशवदास। आगे चलकर तो प्रायः अधिकांश कवियोने यही धन्धा उठा लिया और जो कुछ भी रचनाएँ उन्होंने कीं वह रीति पद्धतिको सामने रखकर ही। इसमे सबसे बड़ा दोष यह हो गया कि ये लोग आचार्य तो थे नहीं, कोरे कवि थे। कुछ लिखना इन्होंने आवश्यक समझा तो काव्यागोके विवेचनके माध्यमसे शृंगारिक रचनाएँ करने लगे। इसलिये न इनकी कवित्व-शक्तिसे और न इनकी काव्य-शास्त्रकी विवेचनासे साहित्य रसिक लाभ उठा सके, क्योंकि लक्षणोके अनुसार उदाहरण प्रस्तुत करनेमे काव्य-सौष्ठव नष्ट हो गया और विवेचक-मीमांसक बुद्धि न होनेसे काव्यागोका सम्यक् समीक्षण न हो सका। ये लोग पुरानी लकीर ही पीटते रहे। इनमे उल्लेख-योग्य सवप्रथम केशवदास हैं।

केशवदास

कविवर केशवदासजीका जन्म सस्कृतके गभीर और उच्चकोटिके विद्वानोके कुलमे संवत् १६१२ मे हुआ। ६२ वर्षकी आयु भोग कर

संवत् १६७४ के आसपास इन्होंने शरीर त्याग किया। ये सनाढ्य ब्राह्मण थे और कृष्णदत्तके पौत्र तथा काशीनाथके पुत्र थे। ओरछा-नरेश रामसिंहके भाई इन्द्रजीत सिंह इनको बहुत मानते थे। ये प्रायः उन्हींके यहाँ रहते थे और उन्हींके द्वारा रामसिंहतक भी इनकी अच्छी पहुँच थी। इन्द्रजीतसिंहपर किया गया एक करोड़का अर्थदण्ड वीरबलकी मध्यस्थतासे अकबरको प्रसन्न कर इन्होंने क्षमा करा दिया। अकबरके पश्चात् जब जहाँगीर सम्राट् हुआ तो उसने वीरसिंहको ओरछेका राज्य दे दिया। केशवदास वीरसिंहके दरबारमें भी रहे। जहाँगीरके यहाँ भी सम्भवतः आप गए थे क्योंकि इन्होंने उसकी प्रशस्तिमें जहाँगीर जस चन्द्रिका लिखी है। इसी प्रकार वीरसिंहकी प्रशस्तिमें वीरसिंहदेव-चरित लिखा है। इनके अतिरिक्त केशवदासके पाँच ग्रन्थ और मिलते हैं—रामचन्द्रिका, कविप्रिया, रसिकप्रिया, रतनबावनी और विज्ञानगीता।

वीरसिंहदेव-चरित, रतनबावनी, विज्ञानगीता, और जहाँगीर-जस-चन्द्रिका साधारण कोटिके ग्रन्थ हैं। काव्यकी दृष्टिसे न इनका कोई महत्त्व है और न ये विचारणीय हैं। केशवदासकी प्रतिष्ठाके आधार केवल तीन ग्रन्थ हैं—कविप्रिया, रसिकप्रिया और रामचन्द्रिका।

कविप्रियाकी रचना संवत् १६५८ में हुई। यह अलंकार-शास्त्रका ग्रन्थ है। केशव अलंकारवादी कवि थे। दण्डी, भामह आदिकी भौति ये अलंकारको ही काव्यका मुख्य तत्त्व मानते थे तथा रस, रीति आदिको उसके अन्तर्गत ही लेते थे। चमत्कारप्रियता अधिक होनेसे इनकी दृष्टिमें वह काव्य ही महत्त्वहीन था जिसमें अलंकारकी छटा न हो। दण्डीके आधारपर ही इन्होंने अलंकारोका विवेचन किया है और उदाहरण भी बहुतसे प्राचीन ग्रन्थोंके उठाकर हिन्दी रूपमें रख दिए हैं। अनुवादमें कहीं-कहीं ऐसी गड़बड़ी भी हो गई है कि

कुछका कुछ अर्थ इन्होंने कर दिया है। इसमें इनकी मौलिक विवेचना शक्तिके दर्शन नहीं होते।

रसिकप्रियाकी रचना कविप्रियासे दस वर्ष पूर्व हुई थी। यह रसशास्त्रका ग्रन्थ है। इसमें नखशिख और नायिकाभेदका भी वर्णन किया गया है। केशवदासने इस ग्रन्थमें शृङ्गारका रसरাজत्व सिद्ध किया है और उसके प्रच्छन्न और प्रकाश्य ये दो भेद भी कर दिए हैं। यही भेद नायिका-भेदमें भी रक्खा गया है। इस ग्रन्थमें जो उदाहरण दिए गए हैं वे सरस और हृदयग्राही हैं।

केशवकी सहृदयता

वस्तुतः केशवदासकी कवि-प्रतिभा उनकी सहृदयता, उनकी भावव्यञ्जना, उनका शब्द-विन्यास और उनकी भाषाका लोच और माधुर्य देखना हो तो इन दोनों ग्रन्थोंको देखना चाहिए। केशवदासजीको हृदयहीन कहा गया है। कविके लिये इससे बढ़कर निन्दात्मक दूसरी बात हो ही नहीं सकती।

केसव केसनि अस करी, जस अरिहूँ न कराहिं ।

चन्द्रबदनि मृगलोचनी, बाबा कहि कहि जाहिं ॥

जो व्यक्ति ऐसा रसिक और सरस हृदय हो उसके सम्बन्धमें यह नहीं कहा जा सकता कि वह कवि-हृदय शून्य है।

रामचन्द्रिका केशवदासजीका अत्यन्त प्रसिद्ध ग्रन्थ है। केशवको 'कठिन काव्यका प्रेत' कहा जाता है और कहा जाता है—'कविको देन न चहै बिदाई। पूछै केसवकी कविताई ॥' केशव-विषयक ये उक्तियाँ रामचन्द्रिकाको लेकर ही कही गई हैं। इस ग्रन्थमें रामचरितका वर्णन किया गया है। इसकी रचना कविने सवत् १६५८ में की। ऐसा प्रतीत होता है कि केशवने बहुतसे स्फुट छन्दोंकी रचना करनेके पश्चात् महाकाव्यकी रचनाका भी विचार किया और इसके लिये रामको नायक चुना। केशव पण्डितोंके घरमें उत्पन्न हुए थे।

उनको अपनी विद्वत्ताकी वाक भी जमानी थी तथा एक कथाकाव्य भी रचना था। इस सम्बन्धमे सस्कृतमे प्रचुर परिमाणमे साहित्य उपलब्ध था ही। केशवने उसका सुतकर उपयोग किया और इस प्रकार महाकाव्यका एक ढाँचा खडा कर दिया।

केशवका प्रबन्ध कौशल

महाकाव्यका रूपक तो केशवदासने अवश्य उपस्थित किया किन्तु वे कथाकाव्यकी रचनाके अधिकारी नहीं थे यह निर्विवाद है। कथाकाव्यकी रचनाके लिये कविमे जिन गुणोंकी आवश्यकता होती है वे केशवसे रस्तीभर नहीं थे। शास्त्र पारगत विद्वान होनेके कारण शास्त्रोमे वर्णित महाकाव्यके लक्षण तो उन्होंने रामचन्द्रिका पर ला घटाए परन्तु बाहरी ढाँचेसे आगे वे नहीं बढ़ सके। कथाकाव्यकी रचनामे तीन-चार मुख्य बातें हैं, केशव उनको नहीं सँभाल पाए। पहली बात है कथाकी धाराका प्रवाहमयी होना। केशव छन्दोका जाल इस प्रकार फैला गए हैं कि रामचन्द्रिकाका पाठक यह अनुभव करने लगता है कि हम किसी प्रवाहमयी कथाका आनन्द न लेकर छन्दोकी क्रीडास्थलीमे विचर रहे हैं। दूसरी बात है काव्यानुपात। केशवने इसका भी ध्यान नहीं रक्खा है। रामके जन्मसे लेकर विश्वामित्रके अवध पहुँचनेतककी कथा एकदम सक्षिप्त कर दी है। तीसरी बात है मार्मिक स्थलों की पहचान। या तो केशव इन्हे पहचान ही नहीं पाए हैं या फिर उनका वर्णन नहीं कर पाए हैं। चौथी बात है पात्रोंका शीलदर्शन और पात्रोंका चरित्र-चित्रण जिससे कथामे आदर्शकी सृष्टि होती है तथा सजीवता आती है। दो उदाहरण पर्याप्त हैं। राम वन जानेके पूर्व अपनी माताको पातिव्रत्यका उपदेश करते हैं तथा भरत जैसे साधु-चरित व्यक्तिपर सन्देह करके राम लक्ष्मणको आदेश देते हैं कि भरतसे सतर्क रहना तथा उनपर दृष्टि रखना। इन प्रसंगोने रामके चरित्रका सम्पूर्ण आदर्श ही नष्ट कर दिया। इनके अतिरिक्त केशवके वर्णन कहीं भी सरल और स्वाभाविक नहीं हैं। इससे कथा समझने

और उसका आनन्द लेनेमें निरन्तर बाधा पड़ती है। अलंकार-प्रदर्शन और पाण्डित्य प्रदर्शनकी भावनाने ग्रन्थको और भी चौपट कर दिया। इस दृष्टिसे प्रबन्धकाव्यकी रचनामें केशव सर्वथा विफल प्रतीत होते हैं। हाँ, स्फुट काव्य रचनाके वे अवश्य अधिकारी थे और इसमें उनके रस मर्मज्ञत्वका परिचय भली प्रकार मिलता भी है।

रामचन्द्रिकामें सवाद बड़े अच्छे हैं। एक तो इन्होंने संस्कृत ग्रन्थोंसे सीधे अनुवाद कर दिया है, दूसरे दरबारी कवि होनेके कारण इन्हें इस बातका ज्ञान था कि किस समय किस प्रकारके सवाद उपयुक्त हो सकते हैं। अवसरानुकूल सवादोंकी योजना करनेमें केशवको जो सफलता मिली है वह कम कवियोंको प्राप्त हो सकती है। इसीलिये कुछ लोग इसे सवाद ग्रन्थ भी कहते हैं।

केशवकी कविताके कुछ उदाहरण नीचे दिए जा रहे हैं।

१. चंचल न हूँ नाथ अचल न खँचौ हाथ,
सोवै नेक सारिकाऊ, सुक तौ सोवायू जू।

मद करौ दीप-दुति, चदमुख देखियत,
दारिकै दुराय आऊँ, द्वार तौ दिखायो जू॥

मृगज मराल बाल बाहिरै विडारि देऊँ,
भायो तुम्हैं केशव सो मोहूँ मन भायो जू।

छलके निवास ऐसे बचन-विलास सुनि,
सौगुनो सुरत हूँ तैं स्याम सुख पायो जू॥

२. फल फूलन पूरे तरवर रूरे कोकिल कुल कलरव बोलैं।

अति मत्त मयूरी पियरस पूरी बनबन प्रति नाचत डोलैं॥

सारी सुक पडित गुनगन मडित भावनमय अर्थ बखानैं।

देखे रघुनाथक सीय सहायक मनहुँ मदन रति मधु जानैं॥

३. आरक्त पत्रा सुभ चित्र पुत्री

मनो बिराजै अति चारु भेषा।

सम्पूर्ण सिंदूर प्रभा बसै धौ

गणेश भालस्थल चन्द्र रेखा ॥

५ कुतल ललित नील, भ्रुकुटी धनुष, नैन

कुमुद कटाच्छ बान सबल सदाई है ।

सुग्रीव सहित तार अगदादि भूषनन

मध्य देश केशरी सु जग गति भाई है ॥

विग्रहानुकूल सब छच्छ लच्छ अलच्छ बल

ऋच्छराज-मुखी मुख केसौदास गाई है ॥

रामचन्द्रकी चमू, राजश्री बिभीषनकी

रावनकी मोचु दर कूच चलि आई है ।

भूषण

केशवने बहुत विस्तारके साथ काव्यशास्त्रके सम्पूर्ण अगोपर ग्रन्थ लिखा सही किन्तु रीतिग्रन्थ लिखनेवाले कवियोंकी परम्परा केशवके बहुत पीछे चिन्तामणि त्रिपाठीसे आरम्भ हुई। चिन्तामणिको भूषण और मतिरामका बड़ा भाई बताया जाता है। रीतिकी जो परम्परा उन्होने आरम्भ की वह अखण्डित रूपसे पद्माकरतक चलती रही यद्यपि पद्माकर के सौ वर्ष पीछे 'हरिऔध' जीने रीति-विषयक अपना ग्रन्थ 'रसकलस' ब्रजभाषा पद्यमे ही लिखा। चिन्तामणिके भाइयोमे भूषण और मतिराम बहुत ही यशस्वी कवि हो गए हैं। रीति ग्रन्थकार शुद्ध रूपसे कवि ही थे। उन्होने 'रीति'को अपनी कविताका माध्यम मात्र बनाया। काव्यागोके विवेचनसे उनका कोई विशेष सम्बन्ध नहीं मानना चाहिए। उस युगमे उत्पन्न होकर महाकवि भूषणने भी यही ढर्रा पकड़ा। अन्य कवियोमे और भूषणमे सबसे बड़ा अन्तर यह है कि जहाँ औरोने रसकी दृष्टिसे शृङ्गारको अधिक महत्त्व दिया वहाँ भूषणने वीररसको। इनके सभी उदाहरणोंके नायक छत्रपति शिवाजी महाराज ही हैं।

भूषणका जीवनवृत्त

परम्परासे प्रसिद्ध है कि भूषणके तीन भाई और थे—चिन्तामणि, मतिराम और जटाशकर । किन्तु भूषण विमर्शके रचयिताका मत है कि मतिराम भूषणके समकालीन अवश्य थे परन्तु उनके सहोदर न थे । भूषणने अपनेको—

द्विज कनौज कुल कस्यपी, रतनाकर सुत धीर ।

लिखा है । इससे यह तो सिद्ध हो गया कि रतनाकरके पुत्र भूषण कश्यप-गोत्रीय थे । इन्होंने अपने निवास-स्थानकी भी सूचना स्वयं दी है—

बसत त्रिविक्रमपुर सदा, तरनितनूजा तीर ।

किन्तु इसके अतिरिक्त और कोई विवरण इनके सम्बन्धका इनकी रचनाओंसे नहीं मिलता ।

भूषणके जन्मकालके सम्बन्धमें दो मत हैं । यदि भूषणको शिवाजीके दरबारका रत्न माना जाय, जैसा कि लोक-प्रचलित है, तो शिवाजीकी मृत्युतक तो भूषण अवश्य ही वहाँ रहे होंगे । शिवाजीकी मृत्यु-तिथि सवत् १७३७ है । जो कवि शिवाजीकी सभाका रत्न था और जिसने अपने वीरतापूर्ण काव्यसे हिन्दू जाति और धर्मके रक्षकको उस परम पुनीत कार्यके लिये अग्रसर किया वह निश्चय ही ५० वर्षसे कमका न रहा होगा । ऐसी अवस्थामें भूषणका जन्मकाल सवत् १६७२ माना जा सकता है, जैसा कि मिश्रबन्धुओंका मत है । किन्तु ऐसा भी कहा जाता है कि भूषण शिवाजीके यहाँ नहीं, साहूके यहाँ थे । साथ ही शिवा-बावनीमें वर्णित बहुतसी घटनाएँ सवत् १७६८-६९ तक की हैं । इससे माना जा सकता है कि साहूके यहाँ भी भूषण रहे । भूषणका निधनकाल संवत् १७७२ माना जाता है । यदि प्रचलित बातें मान ली जायँ और भूषणका जन्मकाल १६७२ माना जाय तो भूषणकी मृत्यु १०० वर्षकी आयुमें हुई । इसे असम्भव तो

कहा ही नहीं जा सकता। यदि शिवसिंहकी बात मानकर भूषणका जन्म सवत् १७३८ में माना जाय और उनका साहूके यहाँ रहना ठीक सम्झा जाय तो भी यह आपत्ति तो है ही कि जो भूषण युवावस्था-तक यो ही घूमते रहे वे ४२ वर्षकी अवस्थातक इतना सारा कार्य और प्रतिष्ठा कैसे अर्जित कर गए। सारी बातों पर विचार करने पर यही प्रतीत होता है कि भूषणका जन्म १६७२ में और मृत्यु १७७२ में हुई तथा वे शिवाजीके यहाँ तो अवश्य ही रहे और सम्भव है साहूके यहाँ भी रहे हों।

भूषणके वास्तविक नामपर भी विवाद है। भूषणको चित्रकूटाधिपति सोलकी राजा रुद्रने 'कवि भूषण' की उपाधिसे सम्मानित किया था।

कुल सुलक चित्रकूट पति, साहस सील समुद्र।

कवि भूषण पदवी दई, हृदयराम सुत रुद्र॥

आगे चलकर भूषण नाम ही प्रसिद्ध हो गया। वास्तविक ठिकाना नहीं।

भूषणकी रचनाएँ

भूषणकी तीन कृतियाँ आज उपलब्ध हैं—शिवराज भूषण, शिवाबावनी और छत्रसालदशक। इनके तीन ग्रन्थ और कहे जाते हैं—दूषणउल्लास, भूषणउल्लास और भूषणहजारा, जो अप्राप्त हैं। कुछ फुटकल छन्द भी इधर-उधर पाए जाते हैं।

शिवराज भूषण की रचनाके सम्बन्धमें कवि लिखता है—

सिवा चरित लिखि यों भयो कवि भूषणके चित्त।

भौंति भौंति भूषणनि सों, भूषित करौं कवित्त॥

भूषण सब भूषणनिमें, उपमहि उत्तम चाहि।

याते उपमहि आदि दै, बरनत सकल निबाहि॥

इसका अर्थ यह हुआ कि शिवाजीके उत्तम चरित्रका बखान करनेके उद्देश्यसे ही कविने शिवराजभूषणकी रचना की। किन्तु रीतिबद्ध रचनाका युग होनेसे विविध अलंकारोंके उदाहरणरूप शिवाजीकी कीर्तिका वर्णन किया गया। अलंकार-शास्त्रकी दृष्टिसे शिवराजभूषण किसी कामका ग्रन्थ नहीं है। कविने आरम्भमें ही स्पष्ट भी कर दिया है कि हमें तो शिवाजीके चरित्रका वर्णन करना है और इसके लिये अलंकारोंका माध्यम इसलिये चुना गया है कि भूषणको हिन्दूकुल भूषणका वर्णन भूषणोंके माध्यमसे ही अच्छा लगता है।

भूषणने शब्दोंका रूप बहुत बिगाड़ा है और अनेक भाषाओंके शब्दोंका प्रयोग भी तोड़-मरोड़कर किया है।

शिवा बावनी के प्रचलित रूपमें ५२ छन्द हैं और सब शिवाजी-परक हैं भी नहीं। पर इसके छन्द अत्यन्त ओजस्वी हैं।

छत्रसाल-दशक में छत्रसाल-सम्बन्धी दस छन्द हैं। छत्रसालने भूषणकी पालकी उठाकर उनका जो सम्मान किया उसपर इन्हे कहना पड़ा—

सिवाको बखानों कि बखानों छत्रसालको।

जिन दोनों वीरोंका चरित्रगान भूषणने किया है उन्हें सम्पूर्ण हिन्दू जाति उत्साह और श्रद्धाके साथ स्मरण करती थी। अतः भूषणने अपनी कविताके द्वारा उसी जन भावनाकी व्यञ्जना की। इसीसे भूषणको अल्प कालमें ही लोक-प्रियता और लोक-प्रतिनिधित्व प्राप्त हो गया। जिस ओजस्विनी और वीरदर्पपूर्ण-भाषा और भावनाकी व्यञ्जना भूषणने की है उसके सम्बन्धमें अधिक कुछ कहना व्यर्थ है। उन्होंने उस कालमें भी वीर रसकी ही रचनाएँ कीं और वे शुद्ध रूपसे वीर रसके ही कवि थे। उनके कुछ कवित्त नीचे दिए जा रहे हैं—

१। इन्द्र जिमि जू भपर बाइव सु अभपर,
रावन सदभपर रघुकुलराज हैं।

- पौन बारिवाहपर, सभु रतिनाहपर,
उयो सहस्रबाहुपर राम द्विजराज हैं ।
दावा द्रुमदंडपर, चीता मृगमुंडपर,
भूषण बितुंडपर जैसे मृगराज हैं ।
तेज तम असपर, कान्ह जिमि कसपर,
त्यो म्लेच्छ वंसपर सेर सिवराज हैं ।
२. दाराकी न ठौर यह, रार नहि खलुवेकी,
बाँधिबो नही है कैधो मीर सहवालको ।
मठ विश्वनाथको, न बास ग्राम गोकुल को,
देवाको न देइरा, न मंदिर गोपालको ॥
गाढ़े गढ़ लीन्हें, अरु बैरी कतलाम कीन्हें,
ठौर ठौर हासिल उगाहत है सालको ।
वृद्धति है दिल्ली सो सँभारै क्यों न दिल्लीपति,
धक्का आनि लाग्यो सिवराज महाकालको ॥
३. चाकचकचमूकै अचाकचक चहुँ ओर,
चाकसी फिरति धाक चपतिके लाजकी ।
भूषन भनत पातसाही मारि जेर कीन्हों,
काहु उमराव ना करेरी करवालकी ॥
सुनि सुनि रीति विरुदैतके बड़प्पनकी,
थप्पन उथप्पनकी बानि छत्रसालकी ।
जग जीति लेवा तेऊ ह्वैकै दाम देवा भूप,
सेवा लागे करन महेवा-महिपालकी ॥

मतिराम

रीति ग्रन्थकारोमे मतिराम, दास, देव और पद्माकर बहुत प्रसिद्ध हो गए हैं किन्तु साहित्य-शास्त्रके आचार्यकी दृष्टिसे इनका उतना महत्त्व नहीं है जितना कविकी दृष्टिसे । मतिरामने अत्यन्त स्वच्छ, प्राञ्जल और चलती भाषामे अत्यन्त सरल और मधुर छन्दोकी रचनाकी

है। इनमें किसी प्रकारकी कृत्रिमता नहीं है और भावव्यञ्जना भी अत्यन्त स्वाभाविक है।

देव

मतिरामके कुछ समय पश्चात् देव कविका समय आता है। देव इटावा-निवासी कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे जैसा कि उनके प्रपौत्र भोगी-लालने लिखा है—

कश्यप गोत्र द्विवेदि कुल, कान्यकुब्ज कमनीय।

देवदत्त कवि जगत्में, भए देव रमनीय॥

स्वरचित भावविलासमें देवने दो दोहे ऐसे लिखे हैं जिनसे उनका कुछ परिचय मिलता है—

द्यौसरिया कवि देवको, नगर इटायो बास।

जोवन नवल सुभाव रस, कीन्हों भावविलास॥

सुभ सत्रह सै छियालिस, चढत सोरहीं वर्ष।

कढ़ी देव मुल देवता, भावविलास सहर्ष॥

इन दोहोंसे इतनी बातें स्पष्ट हो जाती हैं—१. देव इटावाके रहने वाले थे। २. उनका जन्म सवत् १७२० में हुआ था। ३ वे द्यौसरिया (देवसरिया, दुसरिहा) कान्यकुब्ज द्विवेदी ब्राह्मण थे। ४ उनका प्रथम ग्रन्थ भावविलास है जिसकी रचना उन्होंने सवत् १७४६ में सोलह वर्षकी अवस्थामे की थी।

इन्हे कोई स्थायी आश्रयदाता नहीं मिला अतः वे इधर-उधर भटकते ही रहे। इनके अन्तिम आश्रयदाता पिहानीके अली अकबरखाँ थे। जिन्हे उन्होंने सुखसागरतरंग समर्पित किया है। इसके पीछेका उनका और कोई ग्रन्थ नहीं मिलता। अली अकबरखाँका समय सवत् १८२४ से आरम्भ होता है। अतः ज्ञात होता है कि उसके कुछ ही पश्चात् देवका परलोकवास हुआ।

देवकी रचनाएँ

देवकी रची ७२ पुस्तके कही जाती है किन्तु उनमें २७ का ही नाम ज्ञात है और मिलती केवल १८ है—भावविलास, अष्टयाम, भवानीविलास, प्रेमतरंग, कुशलविलास, जातिविलास, रसविलास, प्रेमचन्द्रिका, सुजानविनोद, रागरत्नाकर, शब्द रसायन, देवचरित्र, देवमायाप्रपञ्च, जगद्दर्शनपचीसी, आत्मदर्शन पचीसी, तत्त्वदर्शन पचीसी, प्रेमपचीसी, और सुखसागर-तरंग। इनमें अधिकांश रचनाएँ शृंगार रसकी हैं और कुछ उनके ससारसे विरक्ति भावकी सूचक हैं। इनका श्रेणो-विभाजन किया जाय तो तीन कोटियाँ सामने आती हैं—१. शृंगार और प्रेमकी भावनासे ओतप्रोत, जिसके अन्तर्गत अष्टयाम, जातिविलास, रसविलास और सुजान-विनोद आते हैं। २. रीतिके विवेचनके लिये लिखे हुए ग्रन्थ, जिसके अन्तर्गत भावविलास, भवानीविलास और शब्दरसायनकी गणना की जा सकती है तथा ३. दार्शनिक विचारोंसे युक्त, जिसके अन्तर्गत देवचरित्र, देवमायाप्रपञ्च, प्रेमपचीसी, तत्त्वदर्शनपचीसी, जगद्दर्शन-पचीसी और आत्मदर्शनपचीसी आते हैं। शेष पाँचमें रागरत्नाकर संगीतका ग्रन्थ है और सुखसागरतरंग उनके विभिन्न ग्रन्थोंसे लिया हुआ संग्रह-ग्रन्थ है। यही अवस्था उनके तीन अन्य ग्रन्थोंकी भी है। इस प्रकार अब तक प्राप्त ग्रन्थोंमें तेरह ही ऐसे हैं जिन्हें देवकी स्वतन्त्र रचना कहा जा सकता है।

देव सब प्रकारसे महाकवि थे। रीति-कालके कवियोंमें उनका प्रमुख स्थान है। भावा और भाव पर अधिकार प्राप्त करके प्रत्येक विषयका ठीक ढंगसे सरस चित्रण कर देना देवका सबसे बड़ा कौशल है। देव स्वतन्त्र विचारोंके निर्भीक व्यक्ति थे। इनको न किसीका बन्धन अच्छा लगता था और न ये किसीकी चापलूसी अधिक करते थे। इसीलिये ये किसीके यहाँ टिक भी न पाए।

देवकी भाषा प्रौढ और प्राञ्जल है। उसमें प्रवाह है। इनके कवित्तोमें जितना प्रबल प्रवाह, ओज, अनुप्रास और यमककी छटा मिलती है वैसी अन्यत्र दुर्लभ है। इनके सवैये सरलता और माधुर्यसे ओतप्रोत है। इनकी रचनाएँ प्रसाद गुण-सम्पन्न होनेके साथ ही गम्भीर और गूढ़ भी हैं। इनका शब्द-विन्यास ललित और मनोमुग्धकारी है। शब्दोंको तोड़ा-मरोड़ा भी इन्होंने कम है। देशाटनसे प्रभावित होकर अन्य भाषाके शब्दोंका प्रयोग तो अवश्य इन्होंने किया है किन्तु इस कौशलसे कि भाषाओंके प्रवाहमें वे पूर्णतः घुल-मल गए हैं। जैसे-जैसे ये वयमें बढ़ते गए इनकी भाषा और भावमें निखार आता गया। इनकी रचनाओंके कुछ उदाहरण लीजिए—

- १ पाँयन नूपुर मज्जु बजैं कटि किकिनि मै धुनिकी मधुराई ।
साँवरे अग लसै पट पीत, हिए हुलसै बनमाल सुहाई ॥
माथे किरोट बड़े दग चचल, मद हँसी मुखचन्द जुन्हाई ।
जै जग भदिर दीपक सुन्दर श्रीव्रज दूखह देव सहाई ॥
- २ धारमें धाय। सी निरधार हूँ, जायफमी, कसी न उधेरी ।
री ! अगाराय गिरी गहिरी, गहि फेरे फिरी न, घिरी नहि घेरी ॥
'देव' कछू अपनो बस ना, रस लालच लाल चितैं भई चेरी ।
बेगिही बूढ़ि गईं बखियाँ, अखियाँ मधुकी मखियाँ यह मेरी ॥
३. झहरि झहरि झनी बूढ़ हैं परति मानो,
घहरि घहरि घटा घेरी है गगनमें ।
आनि कह्यो श्याम मोसौ 'चलौ झूलिबेकौ आज'
फूली ना समानी भई ऐसी हौ मगन मैं ॥
चाहत उठ्योई, उठि गई सो निगोड़ी नीद,
सोय गए भाग मेरे जागि वा जगनमें ।
आँख खोलि देखौ तौ न घन हैं, न घनस्याम,
वेई छाई बूढ़ैं मेरे आँसु हैं दगनमें ॥

हम एक शब्दमे कह सकते हैं कि देव बहुज्ञ थे और शृंगार सका जैसा सशक्त वर्णन इन्होंने किया है वैसा कम कवि कर सके हैं।

पद्माकर

रीति-ग्रन्थकार कवियोमे पद्माकरका स्थान अत्यन्त ऊँचा है। बेहारीके अतिरिक्त इनके जैसी लोकप्रियता भी किसीको नहीं मिली और सका कारण है इनकी कविताकी रमणीयता।

पद्माकरका जन्म मोहनलाल भट्टके घर सन् १८१० मे हुआ। तैलग ब्राह्मण थे और बौदामे ही उत्पन्न हुए थे। सस्कृतके अच्छे ब्रह्मण और भाषाके सुकवि होनेके कारण अनेक राजधानियोमे इनका सम्मान हुआ था। पद्माकरने अपनी कवित्व शक्तिसे करोडोकी सम्पत्ति, नाम और प्रतिष्ठा भी प्राप्त की। सबसे पहले ये नीमे अर्जुन सिंहके हों रहे। उसके पश्चात् गोसाईं अनूपगिरि (हिम्मत बहादुर) के हों कुछ समय रहकर ये रघुनाथ रावके यहाँ गए। वहाँसे ये जयपुर, दयपुर, ग्वालियर और बूँदी होते हुए अपने घर बौदे चले आए। जीवनके अन्तिम सात वर्ष पद्माकरने कानपुरमे गगातट पर बिताए जहाँ वत् १८६० मे इनकी मृत्यु हुई।

पद्माकरकी रचनाएँ

पद्माकरकी सबसे पहली रचना हिम्मतबहादुर बिखड़ावली है जिसमे फड़कती भाषामे हिम्मतबहादुरके गुणोका वर्णन किया गया है। ह खड कथा-काव्य है। अपने जयपुर निवास कालमे इन्होंने महाराज गतसिंहके नामपर जगद्विनोदकी रचना की। रस-शास्त्रपर लिखा हुआ नका जगद्विनोद अत्यन्त लोकप्रिय हुआ। वहाँ सम्भवत इन्होंने लंकार विषयक अपना ग्रन्थ पद्माभरण भी बनाया जो दोहोंमे। बौदा लौटनेपर इन्होंने भक्ति और बैराग्य-सम्बन्धी ग्रन्थ बोधपचासाकी रचना की। कानपुर निवासकालमे इन्होंने गगालहरीकी रचना की जिसमे गगाजीकी स्तुति है। रामरसायन नामसे दोहे-

चौपाइयोमे लिखा इनके नामसे एक और ग्रन्थ प्रसिद्ध है किन्तु उसकी रचना साधारण होनेसे कहा जाता है कि सम्भवतः यह किसी दूसरेकी रचना हो ।

पद्माकरकी ख्यातिका मुख्य आधार इनका जगद्विनोद है । काव्यरसिकों और काव्याभ्यासियों दोनोंके लिये इस ग्रन्थका समान महत्त्व रहा है । वैसे इनकी अन्य रचनाएँ भी कम महत्त्वकी नहीं हैं ।

पद्माकरमे भाषा और भाव दोनोंकी चुस्ती और सजीवता देखी जाती है । इनका शब्द-विन्यास जैसा उत्तम है वैसा ही भावको साकार कर देनेका कौशल भी । उनके शब्दोमे झकार है, प्रवाह है और है सरलता और उनके प्रयोगमे इस कौशलसे काम लिया गया है कि पद्माकरके कविता-सवैयासे रस छलका पडता है । अनुप्रासका ध्यान इन्होंने बराबर रक्खा है किन्तु कदाचित् ही कहीं ऐसा लगता है कि भाषा या भाव दबे हो । जैसे इन्होंने अन्य भाषाओंके शब्द भी कहीं लेकर पचाए हैं उसी प्रकार अन्य कवियोंके भाव भी इन्होंने इस प्रकार लिए हैं कि वे इनके हो गए हैं ।

पद्माकरका काव्य-क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । इन्होंने वीररसकी कविता भी उसी कौशलके साथ लिखी है जिस कौशलके साथ शृंगार रसकी । अन्तिम दिनोमे इन्होंने ज्ञान-भक्ति-विषयक जो दो ग्रन्थ लिखे वे भी कविका महत्त्व घटाते नहीं, बढ़ाते हैं ।

पद्माकरकी रचनाओंके कुछ उदाहरण लीजिए—

१. फागुकी भीर, अभीरिनमें गहि गोबिंदै लै गई भीतर गोरी ।
भाई करी मनकी पदमाकर, ऊपर नाई अबीरकी क्षोरी ॥
छीनि पितम्बर कम्मर तें, सु बिदा दई मीढ़ि कपोलन रोरी ।
नैन नचाय कही मुसुकाय, “खला फिरि आइयौ खेलन होरी” ॥
२. ए ब्रजचंद चलौ किन वा ब्रज लुकै बसन्तकी ऊकन लागीं ।
त्यो पदमाकर पेखौ पलासन पावक सी मनो फूँकन लागीं ॥

वै ब्रजनारी बिचारी बधू बन बावरी लौं हिए हूकन लागी ।
कारी कुरूप कसाइनै ये सु कुहू कुहू कवैलिया कूकन लागी ॥

३ कूलन में केलिमें कछारनमें कुजनमें,
क्यारिनमें कलिन कलीन किलकन्त हैं ।
कहै पदमाकर परागनमें पौन हूँ मैं,
पाननमें पीकमें पलासन पगत है ॥
द्वारमें दिसानमें दुनीमें देस देसनमें,
देखौ दीप दीपनमें दीपति दिगन्त है ।
बीथिनमें ब्रजमें नवेलिनमें बेलिनमें,
बननमें बागनमें बगन्यो बसन्त है ॥

रीति-ग्रन्थकारोंकी परम्परामें अन्तिम कवि प्रतापसाहि थे जिन्होंने
व्यंग्यार्थ कौमुदी लिखी। उसके पश्चात् नागरीके गद्यका प्रचार
हो-जानेसे साहित्य-शास्त्र-सम्बन्धी जो भी ग्रन्थ लिखे गए सब नागरी
गद्यमें ही। इस नागरीके युगमें केवल एकही कवि—हरिऔधजीने—
ब्रजभाषा पद्यमें रीति-विषयक अपना ग्रन्थ रसकलस प्रस्तुत किया।

२

ब्रजभाषाके प्रबन्ध-काव्य

ब्रजभाषाकी प्रकृति मुक्तक काव्यके अधिक अनुकूल है सही परन्तु
इसका यह अर्थ नहीं है कि उसमें सफल प्रबन्ध काव्योंकी
रचना नहीं हुई है। यह अवश्य है कि ब्रजभाषाके प्रथम महाकवि
सूरदासजीकी सम्पूर्ण रचनाएँ मुक्तक शैलीमें ही हैं और उन्हींके
अनुकरणपर ब्रजभाषामें कृष्ण-सम्बन्धी जो विशाल साहित्य
रचा गया वह सब मुक्तक छन्दों या पदोंमें ही रहा। इसलिये
ब्रजभाषा मुक्तकोमें ही मँजी।

सूरदासजीका भ्रमर-गीत यदि छोड़ दिया जाय तो ब्रजभाषाका सबसे पहला प्रबन्ध-काव्य नन्ददासकी रासपचाध्यायी है । उसमें कृष्णके बालचरितकी एक भोंकी दिखाई गई है । इसी समयके आसपास नरहरि कविने रुक्मिणी मंगलकी रचना की । किन्तु खण्ड-काव्यके रूपमें जिस ग्रन्थकी सबसे अधिक प्रसिद्धि हुई और जिसे आज भी प्रत्येक पढ़ा-लिखा व्यक्ति जानता है वह है नरोत्तमदासजीका सुदामाचरित । इसकी रचना अत्यन्त सरस और हृदयग्राहिणी है । रामचन्द्रिकाको यदि स्फुट छन्दोका सप्रद्व न मानकर महाकाव्य मानें तो सवत् १६५८ में ब्रजभाषाका प्रथम महाकाव्य प्रकाशमें आया । इसके पश्चात् रीति-ग्रन्थोका समय आ जाता है । प्रायः सभी अच्छे-अच्छे कवियोंका ध्यान उधर ही आकृष्ट हो गया और किसीने कथा काव्यकी ओर रुचि न दिखाई । छोटे मोटे कथा काव्य यदि रचे भी गए तो वे महत्त्वहीन हैं । हाँ, कुछ अन्य कवियोंने कथा काव्योकी रचनाएँ की हैं जिनमें सबसे पहला नाम लाल कविका आता है जिन्होंने दोहे-चौपाईमें छत्रप्रकाशकी रचना की । यह वीर रस प्रधान पुस्तक है । छोटी-मोटी अन्य पुस्तकोके पश्चात् फिर सूदनके सुजानचरितका नाम आता है । इसमें भरतपुरके सुजानसिंहके शौर्य और पराक्रमका वर्णन बड़े ही ओजस्वी छन्दोमें किया गया है । वीररसके ग्रन्थोमें इसका विशेष महत्त्व है । पद्माकरकी हिम्मतबहादुर-विरुदावली भी वीर रसका छोटासा अच्छा खण्ड-काव्य है । चन्द्रशेखर वाजपेयीका हम्मीर-हठ भी प्रसिद्ध ग्रन्थ है । बीसवीं शताब्दीके प्रथम चरणमें भारतेन्दुके पिता गिरधरदासजीने भी कई प्रबन्ध-काव्योकी रचना ब्रजभाषामें की । इसके पश्चात् ही नागरीका युग आ जाता है । ब्रजभाषामें काव्य-रचना कुछ दिन आगेतक भी चलती ही रही किन्तु भारतेन्दु-मण्डलके अवसानके साथ उसकी व्याप्ति समाप्त हो गई और उसका स्थान नागरीने ले लिया । इसका यह अर्थ नहीं कि ब्रजभाषामें काव्य-रचना बन्द हो गई । वह तो आज भी हो रही है और किन्ने

ही अच्छे कवि ब्रजभाषामे बड़ी उच्च कोटिकी रचनाएँ करते जा रहे है किन्तु अब यह छिट-फुट प्रयासके रूपमे ही है। ब्रजभाषाके वर्तमान मुक्तक रचनाकारोकी चर्चा हम पहले कर आए हैं। इस युगमे प्रबन्ध-काव्य रचनेवालोमे राय देवीप्रसाद पूर्णका नाम लिया जा सकता है जिन्होने मेघदूतका अनुवाद धाराधर-धावनके नामसे किया। बीसवीं शताब्दीके उत्तरार्द्धमे कथा-काव्य रचनेवालोमे रत्नाकरजी, आचार्य शुक्लजी और रामनाथ ज्योतिषीका नाम आता है। इधर हालमे काशीके शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' ने अदृष्ट नामसे एक खण्ड-काव्य लिखा है। इस प्रकार हम देखते है कि ब्रजभाषामे कथा-काव्यकी परम्परा अब भी चल रही है, यद्यपि उसमे रचनाएँ अब बहुत कम हो रही हैं।

रत्नाकर

श्रीजगन्नाथदास रत्नाकरका जन्म काशीमे सवत् १९२३ मे और निधन हरिद्वारमे स० १९८६ मे हुआ। नागरीके इस युगमे भी इन्होने एकनिष्ठ होकर ब्रजभाषाकी सेवाकी। गंगावतरण, हरिश्चन्द्र और उद्धवशतक इनके तीन प्रबन्ध-काव्य हैं। 'समालोचनादर्शन' अंगरेजीका अनुवाद है। इनके काव्योका संग्रह रत्नाकर नामसे प्रकाशित हुआ है। ब्रजभाषापर इनका जैसा अधिकार था वैसा कम कवियोका देखा जाता है। इनकी रचनाओमे सरसता कूट-कूट कर भरी है। इन्होने बड़े बड़े पुराने कवियोके टकरकी कविताएँ लिखी है। इनकी सूक्त और उक्ति-वैचित्र्य भी अद्भुत है। भाषामे प्रवाहके साथ चुस्ती भी पाई जाती है। बिहारी सतसईकी बहुत अच्छी और प्रामाणिक टीका इन्होने प्रकाशित की थी। इनकी रचनाओमे ओज और प्रवाहके साथ माधुर्य भी है। रत्नाकरजी महाकवि थे इसमे सन्देह नहीं। इनकी रचनाओके उदाहरण लीजिए—

१ कान्ह दूत कैधौ ब्रह्मदूत पधारे आप,
धारे प्रन फेरनको मति ब्रजशारीकी ।
कहै रतनाकर पै प्रीति रीति जानत ना,
ठानत अनोति आनि नीति लै अनारो की ॥
मान्यो हम कान्ह ब्रह्म एक ही कह्यो जो तुम,
तौ हू हमै भावति न भावना अनशारीकी ।
जैहै बनि बिगरि न बारिधिता बारिधि की,
बूढ़ता बिलै है बूढ़ बिबस बेचारी की ॥

२ भुज उठाइ हरषाह, बँकुरौ बिरद सँवारधौ ।
दियौ बिसद बर राज भूप कौ काज सँवारधौ ॥
हम लैहैं सिर गग, दग जग होहि जाहि जवै ।
यौ कहि अन्तर्धान भए, नृप रहे चकित है ॥

रामचन्द्र शुक्ल

आचार्य रामचन्द्र शुक्लका जन्म बस्तीमें संवत् १६४१ में तथा निधन काशीमें संवत् १८६८ में हुआ। शुक्लजी प्रधानतया समीक्षक और निबन्धकार थे। किन्तु उन्होंने नागरीमें कुछ छोटी-मोटी कविताएँ प्रकृति-चित्रण सम्बन्धी लिखी थीं। संवत् १८७६ में उनका बुद्धचरित प्रकाशित हुआ। ब्रजभाषामें आठ सर्गोंमें तथा विविध छन्दोंमें रचा हुआ यह महाकाव्य है। यद्यपि अँगरेजी पुस्तक 'लाइट औफ़ पशिया' के आधारपर इसकी रचना हुई किन्तु यह लिखी इस ढंगसे गई कि इसे अनुवाद नहीं कहा जा सकता। ग्रंथ पूर्णतः मौलिक प्रतीत होता है। बुद्धचरितकी भाषा चलती ब्रजभाषाके पूरे मेलमें लाई गई है। अप्रचलित शब्दोंका प्रयोग उसमें नहीं मिलता। आकृतिक वर्णन भी उसमें यथेष्ट है। कुछ उदाहरण लीजिए—

१. चमकाय शृंगन चन्द्र चढि अब अमल अम्बर पथ गह्यो ।
फलकाय निद्रित भूमि, रोहिनिके हिलीरको रह्यो ॥

रसधायके बाँके मुँडेरनपर रही छुति छाया है ।
जहँ हिलत डोलत नाहिँ कोऊ कतहू परत लखाय है ॥

२ पथ फूलन सो यहि भौति भरै ।
जहँ पाँव कुमार तुरग धरै ॥
धँसि टापन तासु लखाय परै ।
मिलि लोग सबै जयनाद करै ॥

शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र'

रुद्रजीके काशीके रहनेवाले हैं । इनका जन्म सन् १९६८ में हुआ है । इन्होंने कहानियाँ और नागरीमें कविताएँ रचनेमें अच्छी ख्याति पाई है । कुछ दिन पूर्व गगावतरणकी शैलीमें इन्होंने अद्भुत नामका एक खण्ड काव्य ब्रजभाषामें रोला छन्दोमें लिखा जिसमें प्रस्तावना सहित आठ सर्ग हैं । प्रत्येक सर्गमें ४६ रोले, एक उल्लाला और एक वर्णवृत्तका क्रम रक्खा गया है । इसकी भाषा और शैली सब कुछ गगावतरणके जोड़की है । नीचे कुछ उदाहरण दिए जा रहे हैं ।

१. कल पल्लव-पट फेकि कुसुम सिंसु नैनन खोले ।
डोले परसत पौन बिहगम तरु चढ़ि बोले ॥
तजि निज पदुमिनि वास, मधुप मकरद मताए ।
मधुपिनि ढिग वै चले खडिता पाइ लजाए ॥
२. चढ़ि रसालकी डार गाह पिक रही बधार्द ।
कतहुँ सारिका सुसुखि साजि अपुनो दल आई ॥
बहत सुमद समीर नीर-कन लै रेवा कौ ॥
सीतल सौरभ सन्धौ परसि पुलकावत ताकौ ॥

७

मैथिली साहित्य

मैथिलीको साहित्यिक रूप प्रदान करनेका श्रेय विद्यापतिको है। उनके पूर्व वह बोलचालकी ही भाषा रही। यदि उसमें कुछ साहित्य रचा भी गया हो तो आज उसका कोई ठिकाना नहीं। विद्यापतिकी मैथिली हिन्दीके बहुत मेलमें है। किन्तु उसके आगे वह हिन्दीसे दूर होती चली गई। अतएव मैथिली साहित्य के प्रसंगमें हम केवल विद्यापति पर ही विचार करेंगे और वह भी उसी पर जो उन्होंने मैथिलीमें लिखा है।

विद्यापतिका जन्म दरभंगा जिलेके विसपी गाँवमें हुआ था जो आगे चलकर उनके आश्रयदाया महाराज शिवसिंहने, मैथिल और कोकिलको दे दिया जो उनके वंशजोंके पास तबतक रहा जबतक अंगरेजोंने उसे छीन नहीं लिया। विद्यापतिका जन्म सवत् १४०७ है। इनके पिताका नाम गणपति ठाकुर था। इनकी मृत्यु सम्भवतः सवत् १४६७ में हुई।

गणपति ठाकुर राजा गणेश्वरके राजकवि और मन्त्री थे। गणेश्वरके पश्चात् जब कीर्तिसिंह सिंहासनासीन हुए तब विद्यापति उनके सभा-कवि हुए। इन्हींके नामपर अबहट्ट भाषामें उन्होंने कीर्तिलताकी रचना की। विद्यापति संस्कृत और प्राकृत आदि भाषाओंके विलक्षण विद्वान् थे। इनकी बहुतसे पुस्तकें संस्कृतमें हैं। कुछ पुस्तकें प्राकृतमें भी हैं। सर्वशास्त्र-निष्णात होनेसे इन्होंने सफलतापूर्वक अनेक विषयोपर लेखनी चलाई है। किन्तु अन्य विषयोसे सम्बन्ध न हानेके कारण हम मैथिलीमें रचित उनकी पदावलीपर ही विचार करेंगे।

विद्यापतिकी ख्याति जिसलिये है और जिसलिये वे अभिनव जयदेव और मैथिल-कोकिल कहे जाते हैं वह है उनकी पदावली, जिसे उन्होंने मिथिलाकी लोक-प्रचलित भाषामें लिखा और उसे साहित्यिक रूप दिया। जिस प्रकार सूरदासजीने आगे चलकर ब्रज

भाषामे मधुर सरस पदोद्दी रचना करके राधाकृष्णके माध्यमसे अमृतमयी काव्यधारा बहाई उसी प्रकार विद्यापतिने भी । विद्यापति पहले हुए हैं इसलिये मैथिलीके अनिरिक्त इस प्रणालीका भी आरम्भ विद्यापतिने किया । जयदेवने राधामाधवके नामपर सरस गीतोकी रचना करके मार्गदर्शन कर ही दिया था । विद्यापतिने राधामाधव-विषयक गीतोको लोकभाषाके कलेवरमे कस दिया और फिर उसके लिये मार्ग खुल गया ।

विद्यापतिने इन गीतोकी रचना शुद्ध शृंगारके भावसे की । वे कट्टर शैव थे । राधाकृष्णकी भक्तिसे उनका कोई सम्पर्क नहीं था । जयदेव राधाकृष्णोपासक थे । उनके गीत भक्तिभावसे ही प्रेरित हैं । परन्तु उन्हींसे प्रभावित होकर रचना करनेवाले विद्यापतिने तो राधाकृष्णका नाम प्रत्येक पदमे इसलिये जोड़ दिया कि कहीं आगे चलकर लोग उनपर अश्लीलताका दोष न लगावें और उनकी कुत्ता न करें । इन पदोसे रहस्यवादका भी कोई सम्बन्ध नहीं है जैसा कि कुछ लोग कहा करते हैं ।

विद्यापतिके रसभावपूर्ण दो पद नीचे दिए जा रहे हैं—

१. के पतिया लए जायतरे मोरा पिय पास ।

हिय नहिं सहै असह दुख रे भल साओन मास ॥

एकसर भवन पिया बिनुरे मोरा रहखो न जाय ।

सखियन कर दुख दारुनरे जग के पतिआय ॥

मोर मन हरिहरि लै गेल रे अपनो मन गेल ।

गोकुल तजि मधुपुर बसि रे कति अपजस लेल ॥

विद्यापति कवि गाओलरे धनि धरु पिय आस ।

आओत तोर मन भावनरे एहि कातिक मास ॥

२. सरस बसन्त समय भल पाओलि, दङ्गिन पवन बहु धीरे ।

सपनहु रूप बचन इक भाषिय, सुखसे दूरि करु चीरे ॥

तोहर बदन सम चाँद होअथि नाहि, कैयो जतन बिह केला ।

कै बेरि काटि बनावज नव कै, तैयो तुलित नहिं भेला ॥
लोचन तूअ कमल नहिं भै सक, से जगके नहिं जाने ?
से किरि जाइ लुकैकन्ह जल भएँ, पंकज निज अपमाने ॥
भन विद्यापति सुनु बर जोवित ई सम लखमि समाने ।
राजा 'सिवसिंह' रूपनरायन 'लखिमा देह' प्रति भानै ॥

८

नागरी-साहित्य

जिस प्रकार अवधी, राजस्थानी आदिका विशेष क्षेत्र है उसी प्रकार नागरीका भी। वैसे आज नागरी पजाब, राजस्थानके ढोंडेसे लेकर मध्यप्रदेशके मध्यभागको चीरती हुई, उड़ीसाको छूती हुई बिहारके पूर्वी छोरतक अपना हाथ फैलाकर नेपालकी तराईके नीचेसे आकर भारतकी राजधानीके पच्छिम पडनेवाले सम्पूर्ण भूभागको अपने अकमे समेट लेती है। जितने विस्तृत प्रदेशकी ऊपर चर्चा की गई है उतनेकी तो भाषा हिन्दी ही है। आजकी हिन्दीका अर्थ है नागरी। हिन्दीके अन्तर्गत जितनी भाषाएँ आती हैं उनमें नागरी भी है। आजसे सत्रा सौ वर्ष पहले तक हिन्दी-भाषी क्षेत्रमें साहित्य-रचनाका सर्वप्रधान माध्यम ब्रजभाषा थी। समयके प्रवाहके साथ वह न चल पाई, क्योंकि जो वैज्ञानिक युग संसारमें आ रहा था उसके लिये ऐसी भाषा आवश्यक थी जो सब प्रकारकी रचनाओंके लिये समर्थ हो और जिसके गद्य साहित्यमें विकासकी सभावनाएँ निहित हो। ब्रजभाषाका जो रूप बन चुका था, उसकी शक्ति जिस ढंगसे बँध चुकी थी, उसे देखते हुए उससे यह आशा नहीं हो सकती थी। हिन्दीकी जिस क्षेत्रीय भाषाकी ओर इस उद्देश्यसे ध्यान गया वह नागरी थी। नागरी तब क्षेत्रीय भाषा या जानपद बोली ही रह भी नहीं गई थी। इसका वास्तविक क्षेत्र तो मेरठ, मुजफ्फरनगर तथा उसका पार्श्ववर्ती प्रदेश है किन्तु इसका व्यवहार

दिल्लीतक बराबर होता आया है। दिल्लीके मुसलमान शासकोंको तथा उनके पारिषदोंको यहाँके लोगोसे सम्पर्क स्थापनके निमित्त उक्त क्षेत्रकी बोली ही सीखनी पड़ी। नित्यका व्यवहार उसके बिना चल ही नहीं सकता था। आगे चलकर जब ये शासक देशके अनेक भागोमें फैलते गए तो ये अपने साथ यहाँकी बोली भी लेते गए और नित्यके व्यवहारके लिये उसका ही प्रयोग करने लगे जिससे भारत-भरमें किसी न किसी रूपमें नागरीका प्रचार हुआ। इसके प्रचारका एक मुख्य कारण यह भी हुआ कि राम-कृष्णकी जन्मभूमि, काशी, हरिद्वार और उत्तराखण्डकी यात्रा करनेवाले सभी लोगोको नागरीके क्षेत्रमें रहनेवालोंके बीच कई-कई मासतक निवास करना पड़ता था। इस प्रकार हिन्दी (नागरी) का प्रचार पहलेसे ही रहा है। ब्रजभाषाकी असमर्थता और नागरीके व्यापक प्रचार तथा शक्तिशाली गद्य प्रस्तुत कर सकनेकी उसकी क्षमताके कारण लोगोका ध्यान उसकी ओर ही आकृष्ट हुआ और कुछ ही कालके भीतर नागरीमें इतना अधिक साहित्य प्रस्तुत हो गया जितना हिन्दीके अन्तर्गत आनेवाली सब भाषाओंको मिलाकर भी नहीं है। इसके कारण तो कई हैं किन्तु दो मुख्य हैं : १. छापेका आविष्कार और उसका व्यापक प्रयोग, २ गद्यका प्रचार।

नागरी भाषाका प्रयोग बहुत पहलेसे हो रहा है। जिस क्षेत्रकी यह बोली आजसे सहस्र वर्ष पूर्व रही है उस क्षेत्रमें प्रायः ठीक उसी रूपमें आज भी बोली जाती है। यद्यपि अमीर खुसरो और नामदेवकी ही कुछ रचनाएँ नागरीकी सर्वप्रथम रचनाके रूपमें उपलब्ध हैं तथापि उनकी भाषाका जो पुष्ट रूप प्राप्त है उसे देखते हुए यह असन्दिग्ध रूपसे कहा जा सकता है कि इस भाषामें रचना पहलेसे होती रही है जो आज मिल नहीं रही है। विक्रमकी आठवीं शताब्दीमें रचे हुए आचार्य कुमुदेन्दु मुनिके 'भूवल्लय' में जहाँ उन भाषाओंके नाम गिनाए गए हैं जिनमें उस ग्रन्थका पढ़ा जाना सम्भव है वहाँ नागरीका भी

उल्लेख किया गया है। इससे ही यह सिद्ध हो जाता है कि आजसे १२०० वर्ष पूर्व भी आजकी नागरी (जिसे कुछ लोग भूलसे खड़ी बोली इसलिये कहते हैं कि ब्रजभाषाकी अपेक्षा उसमें कठोरता, रूखापन, अक्खडपन अधिक है) की प्रसिद्धि मुख्य भाषाके रूपमें की। अमीर खुसरोका समय विक्रमकी १४ वीं शताब्दी है। उस समय दिल्लीके निकटवर्ती प्रदेशों और स्वयं राजधानी दिल्लीमें किस प्रकारकी भाषा बोली जाती थी इसका प्रमाण खुसरोकी ये पहेलियाँ (मुकरियाँ) हैं—

१ अरथ तो इसका बूझेगा। मुँह देखो तो सूझेगा ॥

२ एक थाल मोतीसे भरा। सबके सिर वह झँधा धरा ॥

चारों ओर वह थाली फिरै। मोती उससे एक न गिरै ॥

इनमें नागरीका कितना निखरा हुआ रूप विद्यमान है। आज जिन नागरीका सर्वत्र व्यवहार होता है उसीका व्यवहार उस समय भी साहित्य-सर्जनमें होता था यह खुसरोकी पहेलियाँ स्पष्ट कह रही हैं। जिस भाषाका प्रयोग हुआ है उसकी पुष्टता बता रही है कि दाढ़ाई सो वर्षके पूर्व इस भाषामें रचना अवश्य आरम्भ हो गई थी। किन्तु खुसरोके पश्चात् नागरीमें साहित्य रचनाका उदाहरण हमें पाँच साढ़े पाँच-सौ वर्षकी लम्बी अवधिके अन्तर ही जाकर मिलता है। इसके दो कारण हो सकते हैं : एक तो यह प्रदेश इतना धन-धान्य सम्पन्न है कि वहाँवालोंका खाने और सोनेसे ही अवकाश नहीं मिलता कि वे अपनी प्रवृत्तियोंका विकास करके साहित्य-सर्जनादिकी ओर उन्मुख हो। दूसरे, वहाँ-वालोंका समय तो राज्यविप्लवोंका दृश्य देखने और उनके परिणाम भुगतनेमें ही बीत जाता था, वे साहित्य-रचना क्या करते। सम्भव है कुछ साहित्य वहाँके लोगों द्वारा रचा गया हो किन्तु आज कुछ भी उपलब्ध नहीं है।

सोलहवीं शताब्दीके मध्यमें सिकखोंके गुरु श्री नानकके पुत्र जगद्गुरु श्री चन्द्राचार्यजी हुए थे जिन्होंने अपने सिद्धान्तोंका

प्रतिपादन करनेके लिये मात्राशास्त्र नामक ग्रन्थकी रचना की। उसकी रचना इसी नागरीमे हुई है। कुछ उदाहरण देखिए—

१. किसने मूँडा किसने मुँडाय।

किसका भेजा नगरी आया॥

२ गुरु अविनाशी खेल रचाया।

आगम निगमका पन्थ बताया॥

यह भाषा लगभग पाँचसौ वर्ष पुरानी है। आजकी भाषामे और इस भाषामे कोई भी अन्तर नहीं है। अतः निष्कर्ष यह निकला कि १. अन्य भाषाओके साथ-साथ वाणी भी चलती रही है, २. नागरी नई नहीं बहुत पुरानी भाषा है, ३. नागरीके रूपमे परिवर्तन भी नहीं हुआ है।

जब इस देशपर अँगरेजोका अधिकार हुआ तो उन्होने जन-सम्पर्क बढ़ानेके उद्देश्यसे यहाँकी देशी भाषाओका ज्ञान प्राप्त करना आवश्यक समझा। देश भरमे फैल जानेसे नागरीका प्रचार तो अवश्य होगया किन्तु कालान्तरमे मुसलमानोने उसका रूप फारसीकी शैलीमे ढालना आरम्भ कर दिया। शब्दावली भी हिन्दीकी न रखकर उन्होने अरबी-फारसीकी रखना आरम्भ कर दिया। इस खिचड़ी उर्दू भाषामे औरगजबके समयमे काव्य-रचना भी होने लगी जो बहुत दिनोतक नागरी-प्रधान फारसीकी शब्दावलीमे होती थी। किन्तु आगे चलकर क्रम उलट गया और उर्दूमे इस अशतक अरबी फारसीकी शब्दावलीका प्रयोग होने लगा कि उर्दू और फारसीका अन्तर केवल क्रिया पदसे प्रकट होता था। जिस प्रकार यह भाषा कृत्रिम होती गई उसी प्रकार उसमे वर्णित भाव और विचार भी कृत्रिम तथा अभातीय होते गए।

जिस समय अँगरेजोका आधिपत्य आरम्भ हुआ उस समय यहाँकी सरकारी भाषा तो फारसी थी किन्तु हिन्दी (नागरी) का गद्य सामान्यतया किसी न किसी रूपमे सम्पूर्ण उत्तर भारतमे प्रचलित था। दूसरा रूप उन्होने वह देखा जो सर्वथा कृत्रिम था, जिसे मुसलमानोने चला रक्खा था और जिसके सम्बन्धमे अँगरेजोने

ठीक ही समझ रक्खा था कि उसका लगाव किसी प्रकार भी जन जीवनसे नहीं है। किन्तु मुसलमानोंका भी प्रबल समुदाय था इसलिये फोर्ट विलियम कालेजकी ओरसे हिन्दी और उर्दू दोनोंमें पुस्तकें लिखवानेका प्रबन्ध हुआ।

अंगरेजी राज्यके जन्म जानेसे पश्चिमकी विचारधाराका भी भारतमें प्रवेश हुआ। नये-नये विषय, तथा ज्ञान-विज्ञानके अनेक क्षेत्र सामने आए। मुद्रण यन्त्र लग जानेसे विचारोंके प्रचारकी गति बहुत तीव्र होती गई। इस प्रकार नागरीके गद्यके लिये अपने आप मार्ग बनता गया। नागरीमें साहित्यका सर्जन वस्तुतः इसी युगकी घटना है। खुसरो और नामदेवकी रचनाओंसे उदाहरण देकर यही भर सिद्ध किया जा सकता है कि भाषा पुरानी है क्योंकि उस समय उसका प्रयोग हुआ है परन्तु क्रम-बद्ध रचना तो इसी युगमें हुई। प्रारम्भमें नागरी गद्यका ही प्रचार हुआ। उस समय लोग समझते रहे कि गद्यकी भाषा नागरी और पद्यकी ब्रज है। बहुत समय तक यह विवाद चलता भी रहा किन्तु आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदीके समयमें यह झगडा समाप्त हो गया और नागरीमें जो इक्के-दुक्के पद्यरचना हो जाती थी वह अब जमकर उसीमें होने लगी। यतः नागरीका प्रचार गद्यसे ही आरम्भ हुआ, गद्यसे ही बढ़ा और गद्य ही उसका प्रधान क्षेत्र है अतः हम नागरी साहित्यके गद्यपर ही पहले विचार करेंगे।

(क)

नागरीका गद्य

विश्वकी सभी भाषाओंमें गद्यका विकास पिछले पाँच सौ वर्षोंके भीतर हुआ है। गद्यके ग्रन्थ पहले भी लिखे जाते रहे परन्तु उनका प्रचार तभी हो पाया जब वे अत्यन्त उच्च कोटिके होते थे। संस्कृतमें प्रसिद्ध ही था—‘गद्य कवीनां निकष वदन्ति’ छापेकी व्यवस्था

होनेसे और उसका अधिकाधिक प्रचार होनेसे गद्यमे साहित्य रचनाको भी बल मिला। इस युगके उद्योग और विज्ञान-प्रधान होनेसे काव्यका ह्रास स्वाभाविक था, किन्तु काव्यके ह्रासके साथ गद्य समृद्ध होता गया। पहले जहाँ साहित्य और काव्य एक ही वस्तु समझे जाते थे वहाँ अब काव्य भी साहित्यका एक अंग गिना जाता है अतः इस युगमे गद्यका महत्त्व सर्वाधिक है।

नागरी गद्यका प्राचीनतम उदाहरण हमें गग कविकी चन्द छन्द खरननकी महिमामें मिलता है देखिए—

“लिङ्गि श्री १०८ श्री पातसाहजी श्रीदलपतिजी अकबर साहजी ग्राम खासमें तखत ऊपर विराजमान हो रहे।”

गगके पश्चात् रामदासगिरजनका नाम आता है जिन्होंने सवत् १७६८ में भाषा योगवाशिष्ठकी रचना की। इसकी भाषा स्पष्ट रूपसे आजकलकी नागरीका पूर्वरूप कही जा सकती है। दोनोंमें विशेष अन्तर नहीं कहा जा सकता। एक वाक्य देखिए—

“जिसने आत्मतत्त्व पाया है वह जैसे स्थित हो तैसे ही तुम भी स्थित हो। इसी दृष्टिको पाकर आत्मतत्त्वको देखो तब विगतज्वर होगे और आत्मपदको पाकर फिर जन्म-मरणके बंधनमें न आवोगे।”

आजकलकी नागरीसे यह नागरी कितनी मिलती-जुलती है। आगे चलकर १८१६ में दौलतरामने हरिषेणाचार्यकृत जैन पद्मपुराणका भाषानुवाद किया किन्तु उसकी भाषा उतनी पुष्ट नहीं है जितनी योगवाशिष्ठ की। दो एक और छोटी-मोटी पुस्तकें निकलीं। फिर अंगरेजोंकी प्रेरणासे नागरी गद्यमें रचनाएँ आरम्भ हुईं। कलकत्तेके फोर्ट विलियम कालेजके आश्रयमें लल्लूजीलालने प्रेमसागर और सदल मिश्रने नासिकेतोपाख्यानकी रचना की।

लल्लूजीलाल

लल्लूजीलाल थे आगरेके निवासी। उन्होंने जिस भाषाका प्रयोग किया वह थी तो नागरी किन्तु उनकी भाषामें ब्रजभाषाके

शब्दोका प्रचुर प्रयोग हुआ है। यह अवश्य है कि उन्होंने अरबी-फारसीके शब्दोका प्रयोग बचानेकी चेष्टा की है। लल्हूजीलालकी भाषाकी सबसे बड़ी विशेषता है इनकी अनुप्रास-प्रियता। प्रेमसागरकी भाषाका एक उदाहरण देखिए—

“बालेकी श्यामताके आगे अमावास्याकी अँधेरी फीकी लगने लगी। उसकी चोटी सटकाई लख नागिन अपनी कँचली छोड़ सटक गई। भौंहकी बँकाई निरख धनुष धधकाने लगा। आँखोंकी बड़ाई-चचलाई पेख मृग मीन खजन खिसाय रहे।”

सदल मिश्र

सदलमिश्र आरेके रहनेवाले थे इसलिये इनकी भाषामे कहीं-कहीं पूरबी प्रयोग पाए जाते हैं। देखिए—

“तब नृपने पंडितको बोला दिन बिचार बड़ी प्रसन्नतासे राजा वो ऋषियोंको नेवत बुलाया। लगनके समय सबोंको साथ ले मंडपमें जहाँ सोनन्हके थम्भपर मानिक दीप बलते थे जा पहुँचे।

सदासुखलाल

ठीक इसी समय सदासुखलाल ‘नियाज’ ने कम्पनीकी नौकरीसे अवकाश ग्रहण करनेके पश्चात् विष्णुपुराणके कुछ अशोका अनुवाद प्रस्तुत किया। इनकी रचना स्वतन्त्र है और वह किसीकी प्रेरणासे नहीं लिखी गई है। इन्होंने उर्दू और फारसीमे भी कुछ पुस्तकें लिखी हैं। ये दिल्लीके रहनेवाले थे तथा नौकरीसे अवकाश पाकर प्रयागमे ही बस गए। शेष जीवन इन्होंने वहीं भगवद्भजनमे व्यतीत किया। इनकी भाषा ठीक वही है जो उस समय शिक्षित हिन्दू समाजकी बोलचालकी भाषा थी। इन्होंने तत्सम शब्दोका बराबर प्रयोग किया और अपनी भाषाका स्वरूप वही रक्खा जो उस समय कथावाचको द्वारा व्यवहृत होता था। देखिए—

“विद्या इसी हेतु पढ़ते हैं कि तात्पर्य इसका (जो) सतोवृत्ति है वह प्राप्त हो और उसके निज स्वरूपमें लय हुआ जाए।”

इशा अल्लाह खॉ

इन्हींके ढगके दूसरे लेखक हो गए हैं सैयद इशा अल्ला खॉ। इशा उर्दूके बहुत बड़े कवि थे। किसी समय वे लखनऊ दरबारके रत्न रहे किन्तु पीछे ये बहुत दुर्दशा भोगकर मरे। इन्होंने उद्दयमानचरित या रानी केतकीकी कहानी लिखी जिसका उद्देश्य इशाके शब्दोमे था—“कोई ऐसी कहानी कहिए जिसमें हिंदवी छुट और किसी बोलीका पुट न मिले और बाहरकी बोली और गँवारी कुछ उसके बीचमे न हो और भाषापन भी न हो।”

इस प्रकार बाहरी (अरबी, फारसी आदि), गँवारी (ब्रजभाषा) अवधी आदि) तथा भाषा (सस्कृत) तीनोंसे मुक्त भाषामे उन्होने रचना करनेका निश्चय किया। इसमे सन्देह नहीं कि इस प्रयत्नमे तो इशा सफल हो गए किन्तु कहीं-कहीं फारसीके ढगका वाक्य-विन्यास रखकर इन्होने भाषाकी प्रकृति अस्त-व्यस्त कर दी है। इनकी भाषामे अनुप्रास और शब्दोमे लोच और चंचलता उसी ढगकी है जैसी प्रेम-कहानीके लिये आवश्यक होती है। इन्होने कहानी भरमे ठेठ नागरीका प्रयोग किया है जिसमें स्थान-स्थानपर सिद्धोक्तियोंका पुट है। उदाहरण लीजिए—

“सिर झुकाकर नाक रगड़ता हूँ उस अपने बनानेवालेके सामने जिसने हम सबको बनाया और बातकी बातमें वह कर दिखाया कि जिसका भेद किसीने न पाया।”

पादरियोंका प्रयास

ऊपर जिन चार लेखकोकी चर्चा की गई है वे सवत् १८६० के आसपासके हैं। उन्होने नागरी-गद्यका जो स्वरूप निर्धारित किया उससे और लोगोने तो कोई लाभ नहीं उठाया किन्तु ईसाई

धर्मका प्रचार करनेवाले पादरियोने अपने छापेघर खोलकर अपनी बाइबिलका अनुवाद तथा अन्य पुस्तकोका प्रकाशन उसी नागरी गद्यमे प्रकाशित करनेमे किया । हिन्दी (नागरी) गद्यकी अविच्छिन्न धारा वस्तुतः उपर्युक्त चारों लेखकोके पचीस वर्ष पश्चात् आरम्भ हुई । इसी बीच कुछ पत्र भी नागरीमे निकले जो भाषाका रूप स्थिर करनेमे सहायक हुए ।

राजाशिवप्रसाद

राजाशिवप्रसाद 'सितारे हिन्द'ने विक्रमकी बीसवीं शताब्दीका आरम्भ होनेपर शिक्षा विभागमे निरीक्षक पदपर नियुक्त होकर कितनी ही पाठ्य पुस्तके तैयार कराई जिससे नागरीके लिये भलीभाँति मार्ग बन चला । किन्तु राजा साहबका भाषा-विषयक कोई निश्चित सिद्धान्त नहीं था । कभी कभी वे फारसी-मिश्रित शब्दावलीका प्रयोग करते कभी संस्कृतनिष्ठ शब्दावलीका और कभी-कभी ठेठ भाषा लिखते ।

उर्दूवालोंका कुचक्र

उर्दूवालोंकी ओरसे हिन्दीको गिरानेका निरन्तर दुष्प्रयत्न हो रहा था । सन् १८६० मे हिन्दी और उर्दू दोनो न्यायालयोंकी भाषा मान ली गई थी और ३३ वर्ष पश्चात् इसी आशयकी घोषणा पुनः की भी गई किन्तु उर्दूके कुचक्रियोने प्रयत्न कर वर्षभर पश्चात् यह घोषणा समाप्त करा दी और केवल उर्दू ही न्यायालयोंकी भाषा मानी गई और पीछे तो राजा साहब भी फारसी—मिश्रित भाषाकी ओर ही ढल गए थे । परन्तु दूसरी ओर राजा लक्ष्मणसिंहने उसे उस सजीवनीका पान कराया जिसने नागरी गद्य पुनः उठ खड़ा हुआ । दोनोकी भाषाके उदाहरण लीजिए—

१ "हम लोगोकी ज़बानका व्याकरण किसी क्रूर कायम हो गया है । जो बाक़ी है जिस क्रूर कायम हो जावे बेहतर । इस ज़बानका दरवाज़ा हमेशा खुला रहा है और अब भी खुला रहेगा ।"—राजाशिवप्रसाद

२ “तुम्हारे मधुर वचनोंके विश्वासमें आकर मेरा जी यह पूछनेको चाहता है कि तुम किस राजवंशके भूषण हो और किस देशकी प्रजाको विरहमें व्याकुल छोड़कर पधारे हो। क्या कारण है कि जिससे तुमने अपने कोमलगातको कठिन तपोवनमें आकार पीड़ित किया है।” — राजालक्ष्मणसिंह

स्वामी दयानन्द सरस्वती

ठीक इसी समय स्वामी दयानन्द सरस्वतीने सन् १८३२ में आर्यसमाजकी स्थापना की और अपना सिद्धान्त ग्रन्थ सत्यार्थ-प्रकाश नागरीमें लिखा। गुजराती होते हुए भी स्वामीजीने नागरी भाषाको ही आर्यसमाजके सिद्धान्तोंके प्रचारका माध्यम बनाया। स्वामीजीकी भाषा तत्सम शब्दावली प्रधान होती थी। एक उदाहरण लीजिए—

“राजाभोजके राज्यमें और समीप ऐसे शिल्पी लोग थे कि जिन्होंने घोड़ेके आकारका एक मानयन्त्र कलायुक्त बनाया था कि जो एक कच्ची बड़ीमें ग्यारह कोस और एक घण्टेमें सत्ताइस कोस जाता था।”

इन तीनों लेखकोंने एक ही समयमें तीन प्रकारकी शैलियाँ उपस्थित कीं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (जन्म सन् १८०५) ३५ वर्षकी आयुमें ही वर्तमान नागरी गद्यका प्रवर्तन करके अस्त हो गए। भारतेन्दु जिस समय साहित्य-जगत्में अवतरित हुए उस समयतक राजा शिवप्रसाद, राजा लक्ष्मणसिंह, स्वामी दयानन्द और पञ्जाबके पण्डित श्रद्धाराम फुल्लौरीने गद्यको एक रूप प्रदान कर दिया था किन्तु वह पूर्ण व्यवस्थित नहीं था। भारतेन्दुजीने गद्य और पद्य दोनोंको सुव्यवस्थित, परिमार्जित, चलती, स्निग्ध और आकर्षक रूप प्रदान किया और साहित्यको भी नए मार्गपर लाकर खड़ा किया। इसीलिये वे वर्तमान गद्यके जनक माने जाते हैं।

भारतेन्दुके सहयोगी तथा समकालीन प्रतापनारायण मिश्र, बदरीनारायण चौधरी प्रेमघन, जगमोहन सिङ्ग, बालकृष्ण भट्ट आदि लेखकोका एक अच्छा मण्डल तैयार हो गया था जो नये ज्ञान-विज्ञानसे परिचित था, जिसके हृदयमे अपनी भाषाके प्रति प्रेम था और जो ससारकी अन्य समृद्ध भाषाओकी भाति अपनी भाषाको भी समृद्ध देखना चाहते थे। भाषाका स्वरूप स्थिर हो जानेसे और उपर्युक्त लेखकोकी व्यक्तिगत विभिन्नता-जन्य शैलियोंके कारण भाषाकी शक्ति और सामर्थ्यमे वृद्धि होनेसे नये विचारोके नये लेखकोको भी यह सुविधा हुई कि वे अपने विचार नगरीमे प्रकट कर सकें।

भारतेन्दुका अवसान सवत् १८४२ मे हुआ। यद्यपि भारतेन्दु और उनके युगके कुछ शीर्षस्थ लेखक साधु और व्याकरण सम्मत भाषा लिखते थे, किन्तु उस समयके लेखक किसी विषयपर सोचते विचारते तो थे अँगरेजीमे और लिखते थे अपनी भाषामे। ऐसे लोगोके लिए हिन्दी शब्दोका अभाव अनिवार्य था जिसकी पूर्ति वे अँगरेजी सस्कृत कोष लेकर किया करते क्योकि उस समय अँगरेजी-हिन्दीका कोई अच्छा कोष नहीं था। परिणाम यह होता था कि वे व्याकरण, सिद्धोक्ति, वाक्य-विन्यास आदिकी कोई चिन्ता न करके जैसा चाहते वैसा लिखते और फिर भाषा भी वैसी ही रह जाती। यह अवस्था बहुत दिन नहीं चलने पाई। सवत् १८५८ मे पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदीने सरस्वतीका सम्पादन-भार ग्रहण किया। सरस्वतीद्वारा उन्होने प्रकाशित पुस्तकोकी व्याकरण और भाषा-सम्बन्धी अशुद्धियो दिखा-दिखाकर तथा प्रकाशनार्थ आए हुए लेखोका सस्कार करके नये लेखकोकी बहुत सावधान कर दिया और इस प्रकार उन्होने बहुत बड़ा कार्य सम्पन्न किया। गद्यकी भाषा पर द्विवेदीजीका इतना अधिक प्रभाव पडा कि आगे आनेवाले लेखकोने अपनेको बहुत कुछ सँभाल लिया और आगे चलकर द्विवेदीजी-द्वारा निर्दिष्ट पथपर लेखक चलने लगे। द्विवेदीजीके समय तक साहित्यके

विभिन्न अगोपर बहुत अधिक सख्यामे पुस्तकें प्रकाशित हो चुकीं । नागरी-गद्य अनेक धाराओमे बह निकला और आगे भी यही क्रम चलता रहा । कोई भी ऐसा ज्ञात विषय न रहा जिसपर न लिखा गया हो—शुद्ध साहित्य, दर्शन, इतिहास, भूगोल, ज्योतिष, राजनीति, अर्थनीति, आयुर्वेद, चिकित्सा, विज्ञान आदि अनेक विषयोंपर साधारण और उच्च कोटिकी सभी प्रकारकी पुस्तकें लिखी जाने लगीं और आज भी लिखी जा रही हैं । शुद्ध साहित्यकी दृष्टिसे भी निबन्ध, समीक्षा, उपन्यास, कहानियाँ, जीवन-चरित कितने ही नये रूपोंका समावेश हुआ । इनके अतिरिक्त भ्रमण-सम्बन्धी साहित्य, आखेट सम्बन्धी साहित्य, अनुसन्धान-सम्बन्धी साहित्यका भी पर्याप्त परिमाणमे प्रणयन हुआ । पत्र-पत्रिकाओंका अलगसे ही बहुत विशाल साहित्य प्रस्तुत हो गया ।

आधुनिक गद्य-साहित्यकी परम्पराका प्रवर्तन नाटकोमे हुआ । अतएव हम सर्वप्रथम नाटकोपर ही विचार करेंगे ।

१

नागरीका नाट्य-साहित्य

संस्कृतमें नाटकोका इतना समृद्ध साहित्य होते हुए भी हिन्दीमे नाटकोकी रचनाकी ओरसे कविगण उदासीन-से रहे । इसका सबसे प्रधान कारण व्यवस्थित रूपसे रंगमंचका अभाव भी था । मुसलमानोंने इस ओर कोई रुचि नहीं दिखाई । तुर्कों और पठानोंके कालमे स्थापित कलाकी ओर ही ध्यान दिया गया । मुगलोंने अवश्य काव्य, संगीत, चित्रकला आदिकी ओर भी ध्यान दिया परन्तु रंगमंचकी उन्होंने भी उपेक्षा की । इसीलिये न रंगमंचका विकास हो सका, न नाटक लिखे जा सके । नाटकोंके नामपर जो कुछ लिखा गया वह सबादमात्र था ।

उनमें अभिनेयताका गुण न होनेसे उन्हें नाटक कहा ही नहीं जा सकता। यद्यपि भारतेन्दुजीने महाराज विश्वनाथसिंहके आनन्दरघुनन्दन नाटकको हिन्दीका सर्वप्रथम नाटक ठहराया है किन्तु वास्तविक प्रथम नाटककार स्वयं भारतेन्दु ही हैं। भारतेन्दुकी देखा देखी उनकी मित्रमण्डलीने भी कई नाटकोकी रचना की। मौलिक रचनाओंके अतिरिक्त सस्कृत, बँगला, अँगरेजी तथा दो चार अन्य भाषाओंके नाटकोके अनुवाद भी पर्याप्त संख्यामें प्रकाशित हुए।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रका जन्म संवत् १६०७ में काशीमें हुआ। इनके पिता गोपालचन्द उपनाम गिरधरदास भी बहुत अच्छे कवि हो गए हैं। कुल ३५ वर्षकी आयु भोगकर भारतेन्दुजी संवत् १६४२ में परलोकवासी हुए। इस ३५ वर्षकी आयुमें ही भारतेन्दुजी जो काम कर गए वह पचासो वर्षमें भी किसीके किए नहीं हो सकता था। १८ वर्षकी अवस्थामें इन्होंने अपना सबसे पहला नाटक विद्यासुन्दर प्रकाशित किया जो बंगलाके एक नाटकका अनुवाद था। भारतेन्दुने कुल सत्रह नाटक प्रस्तुत किए जिनमें ८ मौलिक और ९ अनुवाद हैं। मौलिक नाटक हैं—वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, चन्द्रावली, विषस्यविषमौषधम्, भारतदुर्दशा, नीलदेवी, अन्धेर-नगरी प्रेम जोगिनी, सती प्रताप (अपूर्ण)। अनूदित नाटक ये हैं—रत्नावली, मुद्राराक्षस, पाखण्ड विडम्बन, धनंजय विजय, कर्पूरमंजरी (सस्कृतसे), विद्यासुन्दर, सत्यहरिश्चंद्र, भारतजननी (बँगलासे), दुर्लभबन्धु (अँगरेजीसे)।

भारतेन्दुके पूर्वतक हिन्दीमें नाट्यशास्त्रपर कोई भी सामग्री न थी। इन्होंने नाटक नामका एक निबन्ध लिखकर इस अभावकी पूर्ति तो कर ही दी आगेके लेखकोके लिये मार्ग भी खाल दिया।

नाटकोंका आधार

भारतेन्दुके नाटकोमे मुख्य बात यह है कि इन्होंने जीवनके अनेक क्षेत्रोंसे सामग्री ली है। देश-प्रेम, समाजकी वास्तविक स्थिति, देशी नरेशोंके दरबारोंमे चलनेवाले षडयन्त्रमय-जीवन, हिन्दू-नारीके वीर, शौर्य और तेजगी कहानी, प्रेमका आदर्श, ये सभी इनके नाटकोमे आए हैं। इस प्रकार भारतेन्दुजीने अपने समयमे व्याप्त सभी परिस्थितियोंका चित्रण करके अपने नाटकोंका क्षेत्र अत्यन्त व्यापक रखा है।

भारतेन्दुकी शैली

भारतेन्दुका जीवनही समन्वयवादी था। न तो वे कोरे आदर्शवादी थे, न तथ्यवादी। इनकी यही प्रवृत्ति इनकी रचनाओंमे भी प्रकट होती है। ये प्राचीन काव्यके प्रेमी थे किन्तु नये काव्यकी परम्पराके जनक। उसी प्रकार गद्य-शैलीमे भी भारतेन्दुने मध्यम मार्ग ग्रहण किया। यही अवस्था नाट्य-रचनाकी भी हुई। न तो उन्होंने भारतकी शास्त्रीय प्रणालीसे अपनेको पूर्णतः आबद्ध किया और न बंगलावालोंकी तरह उसका सर्वथा त्यागकर अँगरेजी ढंग अपनाया। काल एव परिस्थितिका विचार करके जो कुछ उपयुक्त और अच्छा लगा, उसे इन्होंने ग्रहण किया। समन्वयवादकी इस भावनाका ही यह परिणाम हम देखते हैं कि इन्होंने दो प्रकारकी भाषा-शैलियोंका प्रयोग किया है—१. भाववेशकी शैली जिसमे बोलचालकी सरल भाषामे छोटे-छोटे वाक्योंका प्रयोग होता है और २. स्थायी विचारोंकी व्यञ्जनवाली तथ्यनिरूपण-शैली, जिसमें वाक्य कुछ गंभीर और बड़े होते हैं तथा भाषा तत्सम-बहुला होती है। अपने समयके अन्य लेखकोंकी अपेक्षा भारतेन्दुकी भाषा अधिक साधु और परिष्कृत होती थी।

दोनोंके उदारहण लीजिए —

(१) नाम बिके, लोग झूठा कहे अपने मारे मारे फिरें, पर बाहरे शुद्ध 'बेहयाई'—पूरी निर्लज्जता ! लाजको जूतो मारके, पीटके निकाल दिया है ।

(२) जब मुझे अँगरेज़ी रमणी लोग मेद सिंचित केशराशि, कृत्रिम कुन्तल जूट, मिथ्यारसनाभरण, विविधवर्ण वसनसे भूषित, चीणकटिदेश कसे, हृदयसे उधर फरफर कलकी पुतलीकी भोंति फिरती हुई दिखाई पडती हैं, तब इस देशकी सीधी सादी स्त्रियोंकी हीन अवस्था मुझको स्मरण आती है और यही बात मेरे दुःखका कारण होती है ।

भारतेन्दुके नाटक अधिकतर अभिनेय हैं और खेले भी जा चुके हैं ।

भारतेन्दु युगके अन्य नाटककार

भारतेन्दुके समयके प्रमुख लेखकोने भी उनकी देखा देखी और प्रकारकी रचनाओके अतिरिक्त नाटक भी लिखे । प्रतापनारायण मिश्र, चालकृष्ण भट्ट, बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', श्रीनिवासदास, तोताराम, केशवराम भट्ट, राधाचरण गोस्वामी, काशीनाथ खत्री, राधाकृष्णदास आदिने कुछ नाटकोकी भी रचना की । किन्तु भारतेन्दुके पीछे बहुत समय तक नाम लेने योग्य मौलिक नाटक कोई कोई ही दिखाई पडे । हाँ, बँगला, संस्कृत, अँगरेज़ीसे अनुवादोका क्रम बराबर चलता रहा । किशोरीलाल गोस्वामी आदिके दो-चार मौलिक नाटक भी निकले परन्तु इन सब रचनाओको नाटक नहीं कहा जा सकता ।

यूरोपीय पद्धतिका समावेश

बीसवीं शताब्दीके अन्तिम चरणमे जो बहुतसे नाटक रचे गए उनमे बहुत कुछ नया विदेशी रूप प्रकट हुआ किन्तु उचित रंगमंचके अभावमे ये नाटक भी प्रसिद्धि न पा सके । इसी बीच पारसी रंगमंचोके व्यापक प्रचारके कारण हिन्दीमे साहित्यिक नाटकोके प्रणयनको बड़ा गहरा धक्का लगा । उस समय नारायणप्रसाद 'बेताब' और राधेश्याम कथावाचक न उत्पन्न हो गए होते तो जनरुचि और भी विकृत हो

जाती। इन लोगोंने अपने नाटकोके लिये पौराणिक कथाओंका आश्रय लिया जिससे रंगमंचमें भारतीयताका समावेश हो चला। बँगलाके अनेक नाटकोका अनुवाद भी हुआ जिनसे एक लाभ तो यह हुआ कि नाटकोमें योरोपकी चरित्र-चित्रण-पद्धतिका समावेश होने लगा और दूसरा लाभ यह हुआ कि हिन्दीके नाटकोसे शैरबाजी उठ गई।

चार प्रवृत्तियाँ

इस अवधिमें चार प्रकारकी प्रवृत्तियाँ नाटक-रचनामें काम कर रही थीं - (१) संस्कृत नाट्यशास्त्रके नियमोंके अनुसार तथा भारतेन्दुकी रचना-पद्धतिसे प्रभावित शैलीके अनुसार, (२) दूसरी भाषाओंका अनुवाद, (३) बँगला और अँगरेजी नाटकोके ढगपर मौलिक नाटकोकी रचना और (४) भारतीय गाथाओंको पारसी रंगशालाओंके लिए उर्दू नाटकोके अनुसार ढालना। इनमेंसे पहली प्रवृत्ति तो राय देवीप्रसाद (पूर्ण) के चन्द्रकला भानु कुमार तथा मैथिलीशरण गुप्तके चन्द्रहास नाटकके पश्चात् समाप्त हो गई। दूसरी प्रवृत्ति भी बहुत नहीं चल सकी क्योंकि विदेशी भाषाओंके अच्छे नाटकोके एक तो अनुवाद हो चुके थे दूसरे नए ढगके नाटकोके विषय और उनका भाषा-विधान हिन्दीके साथ मेल नहीं खाता था। तीसरी प्रवृत्ति अवश्य ही श्लाघ्य है क्योंकि चाहे अनुकरणके रूपमें ही हुआ हो हिन्दीमें कुछ मौलिक नाटकोकी रचना तो हुई। इसमें सबसे अधिक यशके भागी जयशंकर 'प्रसाद' हुए जिन्होंने कुल मिलाकर १३ नाटक रचे जिनमें आठ ऐतिहासिक, तीन पौराणिक और दो भावात्मक हैं।

अपने विशाख नाटककी भूमिकामें प्रसादजी लिखते हैं—'मेरी इच्छा भारतीय इतिहासके अप्रकाशित अशमसे उन प्रकाण्ड घटनाओंका दिग्दर्शन करानेकी है जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थितिको बनानेका बहुत कुछ प्रयत्न किया है और जिनपर हमारे वर्तमान

साहित्यिकोंकी दृष्टि कम पड़ी है।” यह उद्देश्य उनके मस्तिष्कमें इस दृढ़तासे पैठ गया कि इसकी रक्षाके प्रयत्नमें प्रसादजी सवाद, भाषा, चरित्र-चित्रण, दृश्य-विधान आदि नाटकीय तत्त्व भूल गए और नाटक रचते रचते वस्तुतः उन्होंने ‘नाटकीय उपन्यासात्मक गद्य काव्य, लिख डाले। यही कारण है कि उनके नाटक रगमचके उपयुक्त न हो सके। इधर हमारे बहुत-से नाटक— अजन्ता, अगुलिमाल, शबरी, रज़िया, अनारकली, वसन्त, मेरी माँ, मंगल प्रभात, प्रसाद, बेचारा केशव, देवता, सेनापति पुण्यमित्र, अलका, विक्रमादित्य, अपराधी, जय सोमनाथ आदि प्रकाशित हुए जिनका अभिनय काशीकी अभिनव रंगशालाके मंचपर तथा देशके अन्य भागोंमें भी सफलतापूर्वक किया जा चुका है।

चौथी प्रवृत्तिके अनुसार जिन नाटकोंकी रचना हुई उन्हें साहित्यिक नाटक नहीं कहा जा सकता अतएव उनकी चर्चा यहाँ अनावश्यक है।

इधर पश्चिमी देशोंकी देखादेखी समस्या नाटक, एकांकी नाटक, रेडियो नाटक आदि भी हमारे यहाँ पर्याप्त सख्यामें रचे गए हैं। एकांकी नाटक तो आजकल बहुतसे लिखे जा रहे हैं। पत्र-पत्रिकाओंमें प्रकाशनार्थ अधिकतर एकांकी नाटक ही लिखे जाते हैं। लक्ष्मीनारायण मिश्रने सामाजिक समस्याओंसे सम्बद्ध विषयोंपर अनेक नाटक लिखे हैं जो समस्या नाटक कहलाते हैं।

जयशंकर ‘प्रसाद’

‘प्रसाद’जी काशीके सम्पन्न व्यवसायी थे। सन् १९४६ में काशीमें उनका जन्म हुआ और सन् १९९४ में यहीं उनका निधन भी हुआ। ‘प्रसाद’जी अध्ययनशील व्यक्ति थे और व्यावसायिक कार्योंमें लगे रहनेपर भी इन्होंने घरपर ही पर्याप्त अध्ययन किया था। ‘प्रसादजी’की ख्याति कवि, कदानीकार और नाटककार तीन रूपोंमें है किन्तु प्रसादजी प्रधानतया कवि थे अतः इनके नाटक भी नाटक

न होकर काव्य हो गए हैं। 'प्रसादजी'ने तेरह नाटक लिखे— सज्जन, करुणालय, प्रायश्चित्त, राज्यश्री, विशाख, अज्ञातशत्रु, जनमेजयका नागयज्ञ, कामना, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त एक घूँट, और ध्रुवस्वामिनी। यशोधर्मदेव नाटक भी इन्होंने लिखा था किन्तु उसे नष्ट कर दिया। राज्यश्री 'प्रसाद'जीका पहला नाटक है जिसमें विस्तारके साथ राज्यश्रीकी जीवन-घटनाओंके एक अशका वर्णन है। राज्यश्रीका उदात्त और कौशलपूर्ण चरित्र इसमें अवश्य सफलताके साथ दिखाया गया है। दूसरा प्रसिद्ध नाटक अज्ञातशत्रु है। इसका कथानक विश्व खल-सा है तथा अज्ञात-शत्रुका चरित्र-चित्रण भी ठीक नहीं हो पाया है। स्कन्दगुप्त प्रसादजीका सर्वोत्तम नाटक कहा जाता है। इसमें स्कन्दगुप्तके चरित्रका विकास उत्तम ढंगसे दिखाया गया है। नायकमें जो गुण होने चाहिएँ सत्रका समावेश स्कन्दगुप्तमें किया गया है। चन्द्रगुप्तकी कथावस्तु सन्तोष-जनक नहीं कही जा सकती। कहीं-कहीं तो ऐसे दृश्य उपस्थित किए गए हैं जो केवल समय काटनेके लिये ही रक्खे गए प्रतीत होते हैं। किन्तु इस नाटकमें चाणक्य और कल्याणी ये दो पात्र सजीव और उदात्त हैं।

'प्रसादजी'के प्रायः सभी नाटक ऐतिहासिक हैं। घटनाओंकी ऐतिहासिक पृष्ठभूमिका स्वरूप उपस्थित करनेमें प्रसादजीको अच्छी सफलता मिली है। चरित्र-चित्रण किसी निश्चित आदर्शको सामने रखकर नहीं किया गया है। प्रत्येक पात्रकी परिस्थिति, उसकी अवस्थाएँ, उसकी विचार-सरणी, उसकी सगति आदिका ध्यान करके उसका चरित्र चित्रित किया गया है। साधारणतया घटनाओं और पात्रोंके चरित्र-विकासकी शृंखला नहीं टूटने पाई है। किन्तु प्रसादजीने जो कथा ली उसे नाटकका रूप देनेमें अविकाशतः उन्होंने परिमाण, विस्तार, प्रयोग, भाषा तथा दृश्य-विधानके उचित अनुपातका ध्यान नहीं रक्खा इसीसे वे रंगमंचके योग्य नाटक न रच सके।

• प्रसादजीके अतिरिक्त ऐतिहासिक नाटक लिखनेवालोंमें हरिकृष्ण

श्रेष्ठीका नाम लिया जाता है। इन्होंने मुसलिम शासन कालकी घटनाएँ ली हैं। रत्नाबन्धन इनका प्रसिद्ध नाटक है। इन दोनों व्यक्तियोंके नाटकोमे सबसे बड़ा दोष यह है कि इन लोगोंने उनमें आधुनिक भावनाओंका रंग चढ़ा दिया है।

गोविन्द वल्लभ पन्तके भी दो तीन नाटक वरमाला, राजमुकुट आदि निकले हैं। उदयशंकर भट्टके भी सिन्धुपतन आदि कुछ नाटक निकले हैं जिनके कथानकका आधार पौराणिक या ऐतिहासिक घटनाएँ हैं। इन्होंने लगभग बारह नाटक लिखे हैं जिनमें मत्स्यगंधा अधिक आकर्षक है। लक्ष्मीनारायण मिश्रने इब्सन और शौके अनुकरणपर अनेक समस्या नाटकोकी रचनाकी—मुक्तिका रहस्य, सिन्दूरकी होली, राजसका मन्दिर आदि।

एकाकी लिखने वालोमे सुदर्शन, रामकुमार वर्मा और उपेन्द्रनाथ 'अशक' प्रमुख हैं।

२

नागरीका कथा-साहित्य

उपन्यास

गद्यका विकास होनेके पश्चात् साहित्य-क्षेत्रमे बहुतसी नई रूप-शैलियोंका प्रवेश हुआ, जैसे—उपन्यास, छोटी कहानियाँ, समीक्षा, निबन्ध आदि। उपन्यास योरोपीय साहित्यकी ही देन है। भारतीय साहित्यमे कथाओंकी रचनाएँ तो हुईं किन्तु जिस ढंगसे आधुनिक उपन्यास रचे जाते हैं उस ढंगकी कथाएँ नहीं मिलतीं। हिन्दीमे उपन्यास-रचनाकी प्रवृत्ति बँगलासे आई और बँगलावालोने यह विषय अँगरेज़ीसे लिया।

पहले तो नागरीमे बँगलाके उपन्यासोंका अनुवाद हुआ फिर

अँगरेजीमें भी हाथ लगाया गया । रामकृष्ण वर्मा उर्दूसे भी कुछ अनुवाद कर चुके थे । कार्तिकप्रसाद खत्रीने बँगलाके अनुवादोसे हिन्दीका भण्डार भरनेकी चेष्टा की और दो वर्षके भीतर ही चार उपन्यासोका अनुवाद कर डाला । गोपालराम गहमरीने बँगलाके कई सामाजिक उपन्यासोका अनुवाद किया । अनुवाद करनेवालोमें ईश्वरीप्रसाद शर्मा और रूपनारायण पाण्डेय विशेष उल्लेख-योग्य हैं । अँगरेजी, बँगलाके अतिरिक्त कुछ अन्य देशी विदेशी भाषाओसे भी अनुवाद हुए ।

नागरीमें सबसे पहले देवकीनन्दन खत्रीके मौलिक उपन्यास निकले जिनकी ख्याति वस्तुतः चन्द्रकान्ता चन्द्रकान्ता सन्तति आदि घटना वैचित्र्य युक्त उपन्यासोके कारण हुई । ये उपन्यास इतने प्रसिद्ध हुए कि हिन्दी न जाननेवालोको भी इन्हे मोल लेना पडा । पर इनकी गणना साहित्यिक उपन्यासोकी श्रेणीमें नहीं की जा सकती ।

मौलिक सामाजिक उपन्यास लिखनेवालोमें सबसे पहला नाम किशोरीलाल गोस्वामीका आता है जिन्होंने छोटे बड़े कुल मिलाकर पैंसठ उपन्यास लिखे । इनमें कुछ उपन्यास बहुत ही हलके ढगके और वासनात्मक प्रवृत्तिको उदीप्त करनेवाले हैं । भाषाके साथ इन्होंने खिलवाड भी बहुत किया है । कहीं तो सस्कृत शब्दोसे युक्त समासबहुल-भाषाका प्रयोग किया है और कहीं घोर उर्दूका । इस प्रवृत्तिने उनके उपन्यासोका साहित्यिक गौरव घटा दिया है । इन्होंने ऐतिहासिक उपन्यास भी लिखे किन्तु उनमें अनैतिहासिकता आ जानेसे उपन्यास नष्ट हो गए ।

कुछ और लोगोने भी थोडा बहुत लिखा किन्तु हिन्दी उपन्यासोमें क्रान्तिका युग प्रेमचन्दजीके साथ आया । प्रेमचन्दजीकी शैली और उनका ढग भली प्रकार चल निकला । विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक सुदर्शन, जयशंकर 'प्रसाद', पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र', इलाचन्द जोशी,

वृन्दावनलाल वर्मा, जैनेन्द्रकुमार, यशपाल, अज्ञेय, उपेन्द्रनाथ 'अश्व', भगवतीप्रसाद वाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा चतुरसेन शास्त्री आदिने उपन्यासके क्षेत्रको अधिक समृद्ध किया ।

प्रेमचन्द

नागरीमे लेखन कार्य आरम्भ करनेके पूर्व प्रेमचन्दजीने उर्दूमे उपन्यास, कहानियाँ लिखकर पर्याप्त यश अर्जित किया था । नागरीमे कुछ कहानियाँ लिखनेके पश्चात् इन्होंने अपना पहला उपन्यास **सेवासदन** प्रकाशित किया । सेवासदनके प्रकाशित होनेके पश्चात् प्रेमचन्दजीकी धाक इस क्षेत्रमे जम गई और दिन-दिन उन्हे प्रतिष्ठा और सम्मान प्राप्त होता गया । सेवासदनमे सामाजिक कुरीतियो, विशेषकर दहेज प्रथा, की चर्चा की गई है । इसके पश्चात् इन्होंने **प्रेमाश्रम** प्रकाशित किया । प्रेमाश्रममे गोँवोके दीन-हीन किसानोपर जमींदारो-द्वारा होनेवाले अत्याचारोका वर्णन किया गया है । इसके अनन्तर इन्होंने **रंगभूमि** प्रस्तुत किया । रंगभूमिमे दो कथाएँ साथ-साथ चलती है जिनमे वह कथा तो अत्यन्त उत्कृष्ट है जिसका नायक सूरदास है किन्तु दूसरी कथा अनावश्यक और निकृष्ट है । तत्कालीन सामाजिक परिस्थिति और राजनीतिक स्थितिकी इसमे स्पष्ट प्रतिध्वनि है । कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, रचना कौशल आदि दृष्टियोसे यह उपन्यास उत्कृष्ट कोटिका है । रंगभूमिके पश्चात् **कर्मभूमि**, **कायाकल्प**, **निर्मला**, **प्रतिज्ञा** और **गबन**का क्रम आता है । गबन सार्वकालिक महत्त्वका उपन्यास है । प्रेमचन्दका सर्वोत्कृष्ट उपन्यास **गोदान** है । यही इनकी अन्तिम कृति भी है जिसमे होरीका चरित्र अत्यन्त उदात्त है । गोदान विश्व-साहित्यकी अनूठी कृति है । इन सभी उपन्यासोमे प्रेमचन्दजीने उपदेष्टाका रूप नहीं छोड़ा और उपन्यासोको आवश्यकतासे अधिक बढ़ा दिया ।

प्रेमचन्दजीके उपन्यासोकी व्याप्ति पूरे मानव-जीवन-तक है । इन्होंने अपने उपन्यासोमे ग्रामीण समाजका चित्रण बड़े विस्तारके साथ

किया है। इनके उपन्यासोंमें मानव-समाजका चित्रण जितने विविध रूपों और विविध परिस्थितियोंके प्रकाशमें किया गया है उतना कम लोगोंने किया है। नगरोंकी अपेक्षा ग्राम इन्हे अधिक प्रिय है। स्वभावतः समाजके निम्नस्तरवालोंके साथ, अस्पृश्यों और विधवाओंके साथ भी लेखककी सहानुभूति हमें बराबर देखनेको मिलती है। अपनी इस विचारधाराके कारण ही वे मानववादियों तथा प्रगतिशीलोंका साथ करते हुए लगते हैं किन्तु वस्तुस्थिति यह है कि समाजके निम्नस्तरवालोंके प्रति इनके मनमें सहानुभूतिका जो भाव है वह इनके अनुभव, ज्ञान और भावनाके कारण उत्पन्न है। किसी सैद्धान्तिक वादसे प्रेरित होकर प्रेमचन्दजीने नहीं लिखा है। ये मूलतः आदर्शवादी हैं और आदर्शकी अपनी परिकल्पनाके अनुसार ही इन्होंने सारे चित्र खड़े किए हैं। गाँधीवादकी प्रतिध्वनि इनकी कृतियोंमें बराबर मिलती है और लगता है कि लेखककी दृष्टिमें मानवसमाजके उत्थानका वही एक मात्र उपाय है। इन्होंने अपने उपन्यासोंमें आदर्शवादके साथ तथ्यवादका भी योग किया है तथा पर्यवेक्षणकी अपनी विशेष प्रतिभाके बलपर इन्होंने व्यक्तियों और वस्तुओंका स्पष्ट चित्र उतार दिया है। प्रेमचन्दजीने मनुष्यकी आन्तरिक प्रवृत्तियों और मनोवेगोंके उद्घाटनकी कभी चेष्टा नहीं की। सामाजिक जीवनको आधार बनाकर ही इन्होंने लेखनी चलाई और उसमें ये पूर्ण रूपसे सकल हुए। विविध पात्रोंके सजीव सवादोंके कारण प्रेमचन्दजीकी भाषामें ओज और शक्ति आ गई है।

जयशंकर 'प्रसाद'ने भी दो उपन्यास कंकाल और तितली लिखे हैं जिनका उद्देश्य सामाजिक कुरीतियोंका उद्घाटन है।

विश्वम्भरनाथ कौशिकके दो उपन्यास मौ और भिखारिणी छपे हैं और ये पर्याप्त अच्छे हैं। इनपर और सुदर्शन पर प्रेमचन्दकी छाप है। जीवनका, विशेषकर रईसोंका, चित्रण करनेवाला प्रतापनारायण श्रीवास्तव का विदा उपन्यास भी अपने

ढगका अच्छा उपन्यास है। पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र'का चन्दहसीनोंके खतूत, दिल्लीका दलाल और बुधुआकीबेटी की भी कुछ दिन तक बड़ी धूम रही। इन्होंने मनुष्यकी पशु-प्रवृत्तियोंके वर्णनसे अपनी कथाएँ सजाई इसलिये उनमें अश्लीलताका दोष आगया। फिर भी कथा कहनेका ढग इनका बहुत ही अद्भुत है। भाषा भी इनकी ओजपूर्ण होती है। जैनेन्द्रकुमार ने परख, और सुनीता लिखकर हिन्दीको पहला मनोवेगा पर आधृत उपन्यास भेंट किया।

ऐतिहासिक उपन्यासोमें वृन्दावनलालवर्माकी मृगनयनी, भौंसीकी रानी, गढ़कुएडार, विराटाकी पद्मिनी अधिक प्रसिद्ध हैं। कृष्णकान्त मालवीयका सिंहगढ़विजय भी अच्छा ऐतिहासिक उपन्यास है।

भगवती चरण वर्मा का चित्रलेखा, टेढ़ेमेढ़े रास्ते और तीन वर्ष तथा इलाचन्द्र जोशीका सन्यासी, सुबहके भूले, जिप्सी, जहाजका पछी आदि अच्छे उपन्यास हैं।

चतुरसेन शास्त्रीने भी कई अच्छे उपन्यास लिखे हैं।

इधरके उपन्यासकारोमें यशपाल का अच्छा नाम हुआ है। घटनागुम्फन तथा कथा कहनेका ढग यशपालका बहुत ही अच्छा है किन्तु यशपालमें सबसे बड़ा दोष यह है कि ये खुल्लमखुल्ला कम्युनिस्ट-प्रचारक तथा काम-वासनाओंके चित्रकारके रूपमें प्रकट हो जाते हैं। दादाकामरेड, देशद्रोही इनके इसी प्रकारके उपन्यास हैं।

'प्रसादजी'को छोड़कर इन सभी उपन्यासकारोमें भाषाशैलीक दृष्टिसे अभाव बहुत खटकता है। प्रसादजीकी भाषा भी अधिक संस्कृतनिष्ठ शैलीकी होनेके कारण सर्वसामान्यके लिये ग्राह्य नहीं हो सकी। शेष लोग कथा सँवारनेके फेरमें पड़े रहे, भाषापर किसीने ध्यान नहीं दिया।

छोटी कहानियाँ

जिस प्रकार उपन्यासोंकी भीड़ इधर नागरीमें लग गई है उसी प्रकार छोटी कहानियोंकी भी। इस समय ससारकी सभी भाषाओंमें यदि साहित्यके किसी एक अंगकी सर्वाधिक पूर्ति हो रही है तो वह है छोटी कहानियोंकी। जितने भी पत्र निकलते हैं सबमें दो चार कहानियाँ देनेका नियम हो गया है। पाठकोंको मनोरजन चाहिए ही और इस मनोरजनके लिये छोटी कहानियोंको सबसे उपयुक्त समझा जाता है। इस यान्त्रिक और व्यस्त युगमें मनुष्यके पास अवकाशकी कमी हो गई है इसलिये वह बड़े-बड़े उपन्यास नहीं पढ़ सकता। जीवन सघर्षमय हो जानेसे गभीर चिन्तनात्मक विषयोंके अध्ययनकी प्रवृत्ति समाप्त हो गई है। यह दूसरी बात है कि इन कारणोंसे बुद्धिका भी ह्रास हो रहा है। ऐसी अवस्थामें छोटी कहानियाँ लिखने और पढ़नेका चलन बहुत बढ़ चला है।

आधुनिक छोटी कहानियाँ भी उपन्यासोंकी भाँति पूर्णतः पच्छिमकी देन हैं। कहानी कहने और सुननेकी चाल इस देशमें भी बहुत प्राचीन कालसे है। जातक कथाएँ, कथासरित्सागर, पंचतन्त्र सब कहानियों ही हैं, किन्तु आजकल जिस ढंगकी कहानियाँ लिखी जा रही हैं उसकी चाल पहले नहीं थी।

भारतेन्दु-कालमें लेखकोंका ध्यान कहानियों पर नहीं गया। वास्तविकता यह है कि योरपमें भी इस प्रकारकी कहानीका विकास विक्रमकी २० वीं शताब्दीके आरम्भसे ही हुआ है। कुछ लोगोंने इंशाकी **रानी केतकीकी कहानी**को हिन्दीकी प्रथम कहानी माना है किन्तु आजकलकी कहानियोंसे उसका तनिक भी मेल नहीं है। राजा शिवप्रसाद 'सितारे हिन्द' कृत राजा भोजका सपना भी आधुनिक ढंगकी कहानी नहीं है और न भारतेन्दुकृत अद्भुत अपूर्वस्वप्न ही, यद्यपि वह आधुनिक कहानीके अधिक निकट है। इसलिये हिन्दीमें कहानियोंका

आरम्भ द्विवेदी युगसे मानना चाहिए जिसका पिछले पचास-साठ वर्षोंमें तीव्र गतिसे विकास हुआ है।

कहानीका विकास पत्र-पत्रिकाओंके विकाससे सम्बद्ध है। सरस्वती निकलनेके समय (संवत् १९५७) से ही छोटी कहानियोंका लिखा जाना आरम्भ हुआ। प्रारम्भिक दस वर्षोंके भीतर अधिकतर देशी (संस्कृत), विदेशी (अंगरेजी) नाटककारोंकी रचनाओंके अनुवाद कहानीके रूपमें प्रकाशित हुए। सरस्वतीके प्रथम वर्षमें ही किशोरीलाल गोस्वामीकी **इन्दुमती** कहानी प्रकाशित हुई। कुछ लोग इसे बंगलाका अनुवाद और कुछ लोग शेक्सपियरके **टेम्पेस्ट** नाटककी छाया कहकर इसे मौलिक कहानी ही नहीं मानते। इसी अवधिमें बंगलासे **बग महिला** एवं **गिरजाकुमार घोष**ने कई अच्छे-अच्छे अनुवाद प्रकाशित किए। मैथिलीशरण गुप्त, वृन्दावन लाल वर्मा आदिने मौलिक कहानियाँ भी लिखीं परन्तु वे कहानियाँ ठीक न बन पाईं। संवत् १९६० में आचार्य रामचन्द्र शुक्लकृत **हिन्दीकी प्रथम मौलिक कहानी ग्यारह वर्षका समय** प्रकाशित हुई और १९६४ में **बग महिला**कृत **दुलाईवाली**। इसके पश्चात्, **इन्दुका** प्रकाशन आरम्भ हुआ और १९६८ में प्रसादजीकी पहली कहानी 'ग्राम' उसमें छपी। फिर तो उन्होंने **आकाश दीप**, **स्वर्गके खंडहर**, **प्रतिध्वनि** आदि न जाने कितनी कहानियाँ लिखीं। कौशिकजीकी **रक्षाबन्धन** कहानी भी इसी समय प्रकाशित हुई। **गुलेरीजीकी** प्रथम कहानी **सुखमय जीवन** और अन्तिम कहानी **उसने कहा था** १९७२ के पूर्व ही छपी। किन्तु उपन्यासके समान ही कहानीके क्षेत्रमें भी प्रेमचन्दके आगमनके अनन्तर क्रान्तिका युग आया। उनकी पहली कहानी **बचपरमेश्वर** संवत् १९७३ में प्रकाशित हुई। फिर तो उन्होंने **आत्माराम** आदि कितनी ही बेजोड कहानियाँ लिखीं। संवत् १९६० तक कहानी-कला अपने पूर्ण रूपमें प्रतिष्ठित हो चुकी थी और नागरीमें

कितने ही उच्च श्रेणीके कहानीकार उत्पन्न हो गए थे। इन्होंने विभिन्न प्रकारकी, विभिन्न शैलियोंमें, विभिन्न मनोभावों और परिस्थितियोंको अंकित करने वाली ढाई-तीन सौ कहानियाँ लिखी हैं। संख्या, कला, और शैली सब दृष्टिसे देखने पर प्रेमचन्दजी सबसे आगे निकल जाते हैं। प्रेमचन्दकी मौलिक कहानियोंका क्षेत्र भी मुख्यतः ग्रामीण जीवन, ग्रामीण जनता, दलित कृषकवर्ग, सामाजिक तथा कौटुम्बिक समस्याएँ आदि है। प्रेमचन्दजीने चरित्र-चित्रणकी प्रत्येक प्रणालीका अवलम्बन किया है। पात्रोंके कथोपकथनके माध्यमसे ही उनकी चारित्रिक विशेषताएँ उद्घाटित करानेकी चेष्टा की गई है। भाषा उनकी बड़ी बलशाली, वेगवती और मिद्धोक्तियोंके योगसे आकर्षक हो गई है। सामयिक घटनाओं और आन्दोलनोंका प्रभाव भी इनकी कहानियों पर बहुत पड़ा है।

सुदर्शन और कौशिकने अधिकतर प्रेमचन्दका पन्थ ही पकड़ा है।

जयशंकर 'प्रसाद' ने भी साठसे ऊपर कहानियाँ लिखीं जिनमें उनकी कलाका विकास बराबर देखनेको मिलता है। 'प्रसादजी'की कहानियाँ सीधे हृदयको स्पर्श करती हैं। मनोभावोंके आन्दोलनसे हृदयको लुब्ध कर देनेमें 'प्रसादजी' अद्वितीय हैं। कहानियोंका कथानक प्राचीन होने पर भी 'प्रसादजी'ने अपनी कल्पना-शक्तिके द्वारा उसे आकर्षका और मनोरञ्जक बना दिया है।

पारंगत बेचन शर्मा 'उग्र'ने अपने उपन्यासोंकी भाँति कहानी कहनेमें भी सफलता प्राप्त की है। इसमें सन्देह नहीं कि उनकी शैली पूर्ण रूपसे मौलिक और अपने ढंगकी अकेली है।

विनोदशंकर व्यास ने छोटी छोटी भाव-प्रधान कहानियाँ बहुत सी लिख डाली हैं। इनकी कहानियाँ प्रायः सबकी सब अत्यन्त छोटी हैं। दो-तीन पात्रोंसे ही ये अपना काम चला लेते हैं।

जैनेन्द्र कुमार ने मनोवेगोको आधार मानकर बहुत अच्छी-अच्छी कहानियाँ लिखी हैं। अज्ञेय ने भी इसी ढंगकी बहुत सी कहानियाँ लिखी हैं।

उपेन्द्रनाथ अशक, इलाहबद जौशी, अश्विप्रसाद श्रीदिने, आदि लोगों ने अच्छी-अच्छी कहानियाँ लिखी हैं।

विनोद-व्यंग्य-प्रधान कहानीकारोंमें अन्नपूर्णानन्द का नाम विशेष रूपसे उल्लेख्य है। स्थानगत दृश्योंको विशेष महत्त्व प्रदान करके लिखी हुई कहानियोंमें शिवप्रसाद मिश्र का 'रुद्र' कृत बृहत्निगाहों अपना अलग स्थान है। कुछ लोगोंने इसे इस 'अश्विप्रसाद' ऐतिहासिक उपन्यास भी माना है कि इसकी कहानियाँ इस क्रमसे रक्खी गई हैं कि उनसे काशीके पिछले दो सौ वर्षोंके सांस्कृतिक इतिहासको भी परिज्ञान होता है।

मैत्री, विषय और कौशलकी दृष्टिसे तांत्रिक और अतिभारतीय विषयोपर कहानियाँ लिखनेमें बलदेवप्रसाद मिश्र अद्वितीय हैं।

समीक्षा

प्राचीन समीक्षा-प्रणालीके अनुसार एक श्लोक का एक दोहेमें कविके सम्बन्धमें कुछ कह देना ही उसकी समीक्षा हो जाती थी। किन्तु इससे जवसे योरोपीय साहित्यके लोगोका परिचय हुआ तबसे समीक्षाको मानदण्ड सर्वथा बदल गया। समीक्षा अब गुण-दोष-कथन-तक हो च रहकर कविकी विशेषताओं, उसकी अन्तःप्रवृत्तियोंके उद्घाटन, उसकी सामयिक परिस्थितियों और अन्य-रचनाओं के प्रत्येक अंगके विवेचन तक जा पहुँची। इसके अतिरिक्त अपने यहाँ के काव्य-चिन्त्यके सिद्धान्तों तथा योरोपीय साहित्यिक सिद्धान्तों का वास्तविकी में समीक्षा-पूर्वक विचार हुआ। इस प्रकारकी समीक्षाकी स्वस्थ वास्तविकी विकासका श्रेष्ठ आजास समुच्चय हुआ है। नागरी-मध्यका विकास होनेके पश्चात् और विदेशी साहित्योंसे

परिचित होनेके अनन्तर हमारे यहाँ के लेखकों ने कवियों की रचनाओं को आलोचनात्मक दृष्टि से देखना आरम्भ किया । किन्तु विचार करनेवालों की दृष्टि काव्य के बाह्य आवरण-तक ही रही । कालिदास की निरकुशता, हिन्दी-कालिदास की आलोचना आदि इसी ढंग की पुस्तकें हैं । आलोचना की दोनों—निर्णयात्मक और व्याख्यात्मक—पद्धतियों में से आरम्भ में हमारे यहाँ निर्णयात्मक पद्धतिका ही बोलबाला रहा । निर्णयात्मक पद्धतिका मुख्य आधार तुलनात्मक समीक्षा है । यह ढंग संस्कृत में भी किसी न किसी रूप में चलता था । सबसे पहले मिश्रबन्धु ने हिन्दी-नवरत्न के द्वारा इसे नई शैली में ढाला । उसके पश्चात् तो देव-बिहारी को लेकर नागरी-साहित्यकारों में एक प्रकारका बवण्डर ही खड़ा हो गया । इस प्रकार की समीक्षा उन दिनों बहुत चली और लोगोंने तुलनात्मक समीक्षा को ही मुख्य मान लिया । कवियों पर पत्र-पत्रिकाओं में आरम्भ से ही समीक्षात्मक लेख निकलते रहे । सरस्वती-में आचार्य द्विवेदी जी ने समीक्षा के लिये आई हुई पुस्तकों की भाषा आदिकी दृष्टि से उचित समीक्षाएँ कीं किन्तु उस समय तक व्याख्यात्मक समालोचनाका उदय न हो पाया ।

सन् १९७५ के पश्चात् हिन्दी में सब प्रकार से स्वस्थ समीक्षाका आरम्भ हुआ । सूरदास, तुलसीदास और जायसी पर शुक्ल जी ने समीक्षाएँ लिखीं । उनके अनुकरण पर नए पुराने सभी साहित्यकारों के विषय में सैकड़ों समीक्षाएँ लिखी गईं । पुस्तक-प्रकाशन की दृष्टि से देखा जाय तो यह समीक्षा-युग है । पिछले २५—३० वर्षों में समीक्षा-सम्बन्धी साहित्य ही सबसे अधिक रचा गया । स्वतन्त्र रूप से तो समीक्षात्मक ग्रन्थ निकले ही, साथ ही पुराने कवियों के ग्रन्थों के सम्पादकों ने भी आरम्भ में लम्बी-चौड़ी भूमिकाएँ लिखकर कवियों के समय, परिस्थिति और उनके जीवन क्रम के प्रसंग में ग्रन्थ की विस्तृत समीक्षाएँ प्रस्तुत कीं । कुछ लेखकों और कवियों ने स्वयं भी अपने ग्रन्थों की भूमिका के रूप में साहित्य के उम्र या उससे सम्बद्ध अंग पर विस्तारपूर्वक विचार करके अपनी पोथी के

सम्बन्धमे भी अपना मत उपस्थित किया है, जैसे—हरिऔधजीने प्रियप्रवास की भूमिकामे, शुक्लजीने बुद्धचरितकी भूमिकामे, पन्तजीने फल्लूकी भूमिकामे ।

भारतीय साहित्यशास्त्रके विविध अंगोंपर तथा योरोपीय साहित्यिक चार्दोंपर भी अनेक समीक्षात्मक ग्रन्थोका इस बीच प्रकाशन हुआ जिनमे गभीरतापूर्वक और आधुनिक दृष्टिसे इन सब विषयोका बहुत विस्तारके साथ विवेचन किया गया है । इस ढंगकी पहली पुस्तक आचार्य श्यामसुन्दर दासकी साहित्यलोचन है । हमारी समीक्षाशास्त्र और अभिनव नाट्यशास्त्र नामकी दो पुस्तकोमे-से पहलीमे देशी-विदेशी साहित्योमे समीक्षा-सिद्धान्तपर विवेचन किया गया है और दूसरीमें साहित्यके मुख्य अंग नाट्यपर देशी और विदेशी शास्त्रीय दृष्टिसे विचार किया गया है ।

कवियोकी समीक्षाके साथ ही साहित्यके विकास-क्रमपर भी इस बीच पर्याप्त रूपसे विचार हुआ । आचार्य शुक्लजीने ही सर्वप्रथम ६०० चर्चोंके हिन्दी साहित्यको ऐतिहासिक ढगसे व्यवस्थितकरके उसे युग-प्रवृत्तियोके अनुसार कालकी सीमामें बाँधा । इसके पूर्व शिवसिंह-सरोज और मिश्रबन्धुचिनोद प्रकाशित हो चुके थे किन्तु वे कालक्रमानुसार कवि-वृत्त-संग्रह मात्र थे, साहित्यके इतिहासके रूपमे उनका कोई महत्त्व न था । कुछ पुस्तकें अगरेजीमे निकली थीं, किन्तु शुक्लजीने जिस व्यवस्थित ढगसे लिखा उसे देखते हुए वैज्ञानिक पद्धतिपर हिन्दी-साहित्यके प्रथम इतिहास रचना करनेवाले वही ठहरते हैं । फिर तो उनके अनुकरणपर एक-एक युग और कालको लेकर या समग्र दृष्टिसे न जाने कितने इतिहास निकले जिनमें युगकी समीक्षाके साथ कवियोकी समीक्षा करनेकी चाल भी चल निकली । हिन्दी साहित्यके इतिहास भी इतने अधिक निकल चुके हैं इस छोटे ग्रन्थमें सबकी चर्चा नहीं की जा सकती किन्तु इतना जान लेना चाहिए कि श्रायः सभी लेखकोने शुक्लजीकी प्रणाली ही अपनाई है ।

निबन्ध

गद्यका प्रचार और प्रसार होनेके साथ ही बहुतसे लोगोंको यह सुविधा हो गई कि विभिन्न विषयोपर वे अपने मत व्यक्त कर सकें, क्योंकि पद्यरचना सबके लिये एक तो सरल नहीं, दूसरे उसमें इतने विस्तारके साथ सब बातें कह लेना सम्भव नहीं। इसलिये निबन्धोंका चलन भी गद्यके साथ ही हुआ।

नामसी-गद्यका विकास होनेपर हमारे लेखकोंके मनमें गद्य लिखनेकी बात आई और उन्होंने इस ओर प्रयत्न किया। भारतेन्दु कालीन लेखकोंने कुछ अच्छे लेख चुन-चुहाती भाषामें लिखे किन्तु गंभीर निबन्धोंकी कोटिमें वे नहीं रखे जा सकते। बात यह है कि मासिक अथवा साप्ताहिक पत्र-पत्रिकाओंका प्रकाशन आरम्भ होनेके साथ ही उनके लिये लेखोंकी समस्या सामने आई और उनके लिये ही लेख लिखनेका ढंग चला। परन्तु निबन्धके साथ गंभीर और विचारात्मक भाव भी लगे हुए है अतएव पत्र पत्रिकाओंमें निबन्धलेखकोंके सभी लेखोंको निबन्धकी सजा नहीं दी जा सकती। हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि भारतेन्दुका लेखकोंने विभिन्न शैलियोंमें लेख लिखकर भाषाकी शक्ति प्रदर्शित की और यह सिद्ध कर दिया कि गंभीर विचार प्रकट करनेकी शक्ति नागरीमें है क्योंकि वे वर्णनात्मक, भावात्मक और विचारात्मक सभी प्रकारके लेख लिख गए हैं।

द्विवेदीकालमें आकर निबन्धोंका पूर्ण विकास हुआ। आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदीने सरस्वती के माध्यमसे जहाँ लोगोंकी भाषाका संस्कार किया वहाँ उन्होंने निबन्धोंके लिये भी मार्ग खोल दिया। द्विवेदीजीका आचार्यत्व भाषा-संस्कारके ही परिमित है परन्तु उन्होंने अच्छे-अच्छे निबन्धकार भी उत्पन्न किए। यद्यपि द्विवेदीजीने गूढ़ विषयों पर गंभीर निबन्धोंकी सृष्टि नहीं की तथापि विचारात्मक और मुख्यतः

विवरणात्मक निबन्ध उन्होंने बहुत से लिखे। उस समयके बहुत उच्च कोटि के निबन्ध लेखकों में माधवप्रसाद मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त, गोविन्दनारायण मिश्र, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, अध्यापक पूर्णसिंह और गुलाबराय हैं। इसी समय आचार्य शुक्लजी ने निबन्धों के क्षेत्र में प्रवेश किया। शुक्लजी ने गंभीर विषयों पर गौढ़ भाषा में अत्यन्त श्रेष्ठ निबन्ध लिखे जिनसे नागरी की शक्ति प्रकट हुई। आगे चलकर पदुम लाल पुत्रालाल बक्शी, नन्ददुलारे वाजपेयी, चन्द्रबली पाण्डेय, हजारीप्रसाद द्विवेदी, शिवपूजन सहाय ने भी बहुत अच्छे निबन्ध लिखे।

गद्य-काव्य

नागरी गद्य की शक्तिकी पूर्ण व्यञ्जकता निबन्धों में ही दिख गई। रवीन्द्रनाथ ठाकुर को गीताजलि पर जब नोबेल पुरस्कार मिला तो उसकी ओर बहुत से लोग आकृष्ट हुए। वह पुस्तक गद्य का क्षेत्र में लिखी गई थी। अतः नागरी के अनेक लेखकों ने इसी प्रकार के भाषात्मक गद्य (गद्य-काव्य) लिखने की चेष्टा की। वियोगी इरि, चतुरसेन शास्त्री, रायकृष्ण दास, भँवर मल सिन्धी आदिने उस शैली में कई पुस्तकें लिखीं। अब इसका चलन बन्द हो गया है।

पत्र-साहित्य

पत्रों के रूप में विचार प्रकट करना भी निबन्ध-लेखन की एक शैली है। विदेशों में इस प्रकार के बहुत से निबन्ध लिखे गए हैं तो वस्तुतः ये गूढ़ निबन्ध ही किन्तु ये पत्रों के रूप में लिखे गए हैं। नागरी में भी इस प्रकार के कुछ पत्रात्मक निबन्ध लिखे गए हैं जो विचारात्मक और भावपूर्ण दोनों श्रेणियों में आते हैं। इस प्रकार की दो महत्त्वपूर्ण पुस्तकें हमारे देखने में आई हैं—कमलापति त्रिपाठी कृत बन्दी की चेतना और रामजाध सुमन कृत भाई के पत्र।

जीवन-चरित

चरितकाव्य लिखनेकी पराम्परा सभी भाषाओमें आदिकालसे ही रही है। नागरीमें गद्य साहित्यका प्रसार होनेपर जहाँ साहित्य-सेवियोंने अनेक विषयो पर पुस्तकें लिखीं वहाँ जीवनचरित भी बहुतसे लिखे गए। उसमें हमारा लिखा हुआ महामना पंडित मालवीय ही साहित्यिक दृष्टिसे उच्च श्रेणीका है, शेष केवल जीवन-चरितकी दृष्टिसे लिखे गए हैं, साहित्यकी दृष्टिसे नहीं।

हिन्दीमें सबसे पहला जीवन-चरित जैनकवि बनारसीदासकृत अर्धकथानक है। उसके पश्चात् तो फिर नागरीमें ही जीवनचरित लिखे गए। नागरीमें लिखी गई पहली आत्मकथा स्वामी श्रद्धानन्दकृत कल्याणमार्गका पथिक है। माधवप्रसाद मिश्र की विशुद्ध-चरितावली का अपना अलग महत्त्व है। शिवपूजनसहायकृत गोस्वामी तुलसीदासका जीवनचरित तथा भारतेन्दु हरिश्चन्द्रका जीवनचरित उच्चकोटिकी रचनाएँ हैं। देवी प्रसादकृत मीराकी जीवनी भी अच्छी पुस्तक है। बनारसीदास चतुर्वेदीकृत सत्यनारायणकविबरलकी रचना बहुत ही अच्छी हुई है। भाषाकी दृष्टिसे व्यवस्थित न होते हुए भी राष्ट्रपति राजेन्द्रप्रसादकृत आत्मकथा अच्छी पुस्तक है। छोटी-मोटी जीवनियाँ तो बहुत निकली हैं।

प्रचार कार्य

पत्र पत्रिकाएँ

आरम्भसे नागरीके प्रचारके लिये प्रचार सम्बन्धी कार्य भी होता रहा है। इस प्रसंगमें सबसे पहला महत्त्वपूर्ण कार्य भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने अपनी दो पत्रिकाओं कविवचनसुधा और हरिश्चन्द्र-चन्द्रिका-द्वारा किया। इसके साथ ही प्रतापनारायण मिश्र, प्रेमघन, बालकृष्ण भट्ट आदिने भी पत्रिकाएँ निकालकर बड़ा भारी कार्य किया। देशके अनेक भागोंसे समय-समयपर पत्र-पत्रिकाएँ निकलती रहीं। इन पत्र-

पत्रिकाओंके कारण जहाँ नागरीका प्रचार होता था वहाँ सबसे बड़ी बात यह हुई भाषाकी शक्तिके संवर्धनमें भी उन्होंने बहुत बड़ा हाथ बटाया। सरस्वती और नागरी-प्रचारिणी-पत्रिका के निकलनेके पश्चात् नागरी-गद्यका रूप अत्यन्त सुव्यवस्थित हो गया। आगे चलकर विशुद्ध साहित्यिक पत्रिकाएँ भी निकलने लगीं। सम्प्रति इस ढंगकी पत्रिकाओंमें साहित्य-सन्देश और वासन्ती उल्लेख्य हैं, जो शुद्ध साहित्यिक पत्रिकाएँ हैं। इस समय नागरीमें निकलनेवाली पत्र-पत्रिकाओंकी संख्या एक सहस्रसे कम न होगी।

प्रचार संस्थाएँ

नागरीके प्रचारके उद्देश्यसे सर्वप्रथम नागरी प्रचारिणी सभा की स्थापना आचार्य श्यामसुन्दर दास, रामनारायण मिश्र और शिवकुमार सिंहने सन् १८६० ई० में की। सभाने सबसे बड़ा कार्य यह किया कि महामना मालवीयजीके नेतृत्वमें प्रबल आन्दोलन करके नागरीको पुनः न्यायालयकी भाषाके रूपमें प्रतिष्ठित कराया। इसके पश्चात् हिन्दीके ग्रन्थोंकी खोजका कार्य हाथमें लेकर अनेक महत्त्वके ग्रन्थोंका प्रकाशन किया और हिन्दी पुस्तकोंका सबसे बड़ा पुस्तकालय स्थापित किया। नागरी-प्रचारिणी सभाके अधिकारियोंके प्रयत्नसे ही हिन्दी-साहित्य सम्मेलन की स्थापना हुई जिसने हिन्दीमें उच्च कोटिकी परीक्षाएँ लेनेका प्रबन्ध करके हिन्दी साहित्यके अध्ययनकी ओर लोगोंको प्रवृत्त किया और जिसकी ओरसे राष्ट्रभाषा प्रचार परिषद् अहिन्दी भाषा-भाषी क्षेत्रमें प्रचार सम्बन्धी कार्य भली भौतिकर रही हैं।

[ख]

नागरीका पद्य

१६ वीं शताब्दी ईसवीके मध्यसे अर्थात् लगभग १८५० से आगे भी यद्यपि ब्रजभाषामेही भक्ति और शृंगारकी कविता होती चली आई फिर भी भारतीय स्वतन्त्रताके प्रथम युद्ध अर्थात् सन् १८५७ के

परचात् भारतेन्दुके समयमें ही और उन्हींकी प्रेरणासे नागरीमें कविता होने लगी।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने नागरी गद्यको सँवारनेका जितना प्रयत्न किया उतना कविताको नहीं। फिर भी उन्होंने नागरीमें उर्दूके ढंगकी लैवन्धियाँ और ख़ाल लिखे हैं।

भारतेन्दुजीके गोलोकवासके थोड़े ही दिन पीछे लोगोंके मनमें यह बात खटकने लगी कि जब गद्य नागरीमें लिखा जाय तो पद्य ब्रज-भाषामें क्यों लिखा जाय। यह बात बड़ी असगत है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने भी 'दसाव्य विलास' नामसे एक कविता नागरीमें लिखी थी—

कहाँ हो ऐं हमारे राम प्यारे।

किधर तुम छोड़कर हमको सिधारे ॥

नागरीमें नामदेव, कबीर, खुसरो आदि पहले भी रचना कर आए थे। फिर भी मानस्य साहित्यमें तो ब्रजभाषाका ही बोलबाला था। नागरीदास तथा नज़ीर अकबराबादीने भी नागरीमें कुछ रचनाएँ की हैं—

यारो सुनो ये दधिके लुटैयाका बालपन।

औं मधुपुरी नगरके बसैयाका बालपन ॥

आदि। लखनऊके शाह कुन्दनलाल और फुन्दनलालने ललितकिशोरी और ललितमाधुरी नामसे ब्रजभाषाके अतिरिक्त नागरीमें भी कुछ भूलना छन्द लिखे हैं—

जगलमें सब रमते हैं, [छ] बस्तीमें घरवासा है।

मानुस गंध न भावता, [छ] सुहाता है ॥

इसके पश्चात् मिरजापुरके बकनगिरि सोमोईने नागरीमें तुलसी चलाइ जिसमें ब्रजज्ञान ही रहता था। इस प्रकार नागरीकी तीन दंगकी कविताएँ हुईं। इनमें कुछ कवि-संवेयकी प्रणाली भी, कुछ

उर्दू छन्दोंकी प्रणाली और कुछ लावनीकी । पंडित श्रीधर पाठकने १८५६ में लावनीके ढंगपर एकान्तवासी योगी लिखा जिसकी भाषा चलती है बोलचालकी, नागरी थी—

पान पियारेकी गुनगाथा साधु, कहाँतक मैं गाऊँ ।

गाते गाते लुके नहीं वह, चाहे मैं ही, लुक जाऊँ ॥

इसके पश्चात् नागरी या खड़ी बोलीके आन्दोलनका कड़ा उदात्त मुजफ्फरपुरके बाबू अयोध्याप्रसाद खत्रीने जिन्होंने अपने 'खड़ी बोली आन्दोलन' नामक पुस्तकमें चार शैलियोंकी चर्चाकी—मौलवी, स्टाइल, मुशी स्टाइल, पंडित स्टाइल और मास्टर स्टाइल । उन्होंने बहुतसे लोगोंसे नागरी अर्थात् खड़ी बोलीमें कह-कहकर अनेक कविताएँ लिखावाई ।

स्वैरवाद

इस युगके पश्चात् नागरीके क्षेत्रमें वह युग आया जिसे हम स्वैरवादी या आचार्य शुक्लजीके शब्दोंमें 'सच्चा या नैसर्गिक स्वच्छन्दतावादी' कह सकते हैं, जिसमें लेखकों और कवियोंने प्राचीन रुढ़ियोंसे मुक्त होकर नए विषयों और लोक-भावनाके साथ सामंजस्य स्थापित किया । भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके सहयोगियोंने भी यद्यपि नए-नए विषयोंपर रचनाएँ कीं किन्तु भाषा ब्रज ही रही और पद्य-निर्माणकी शैली भावामिव्यजनके स्वरूप तथा प्रकृति चित्रणमें कोई नवीनता नहीं आई । वास्तविक स्वैरवादका स्वरूप यदि कहीं मिला तो श्रीधर पाठकके एकान्तवासी योगीमें, जिसमें उन्होंने अपने नेत्रोंके सामने व्यक्त होनी हुई प्रकृतिका अर्थात् मूली-मटर जैसी वस्तुओंका भी वर्णन किया और नागरी पद्यके लिये नए-नए छन्द भी दिए । अपनी 'स्वर्गीय वीरगाथा' उन्होंने आध्यात्मिक भावनाओंका भी रहस्यपूर्ण संकेत किया इसलिये श्रीधर पाठक ही वास्तवमें हिन्दी कविताके प्रथम स्वैरवादी कवि कह जा सकते हैं । किन्तु प्राचीनतावादी पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदीके प्रभावके कारण यह पद्धति चल न पाई और इतिवृत्तात्मक पद्य

धुआँधार रचे जाने लगे। इसके पश्चात् तो लोग योरपसे बँगलाके द्वारा हिन्दीमे प्रविष्ट होनेवाली रहस्यभरी कविताओके रगमे ऐसे रंगे कि इतिवृत्तात्मकता छूट गई और हिन्दी कविता भी विदेशी रहस्यधारामे बह चली।

पंडित श्रीधर पाठकने नागरीमे भ्रान्त पथिक (गोल्डस्मिथके ड्रेवलेरका अनुवाद) और बहुत सी छिटफुट कविताएँ लिखीं। इन्होंने कई नए ढाँचेके छन्द भी निकाले और अन्त्यानुप्रास रहित छन्द भी लिखे। इनके उदाहरण लीजिए—

विजन वन प्रान्त था, प्रकृति सुख शान्त था,
अटनका समय था, रजनिका उदय था।

कहीं पै स्वर्गीय कोई बाला सुमजु बीणा बजा रही है।
सुरोके सगीतकी सी कैसी, सुरीली गुंजार आ रही है॥

इनकी कवितामे सभी प्रकारके विषय होते थे। इन्होंने प्रकृतिका वर्णन जितना किया उतना इस युगके बहुत कम कवियोंने किया है। इसलिये इन्हे प्रकृत-कवि कहा जा सकता है। इनका जन्म १८७६ मे और मृत्यु १९२८ मे हुई।

हरिऔध

पंडित अयोध्या सिंह उपाध्याय हरिऔधने हिन्दीमे क्रान्तिकारी युग उपस्थित किया। इन्होंने संस्कृत और उर्दूके छन्द लिए, नागरी भाषा ली और नागरी भाषामे भी ठेठ बोलीसे लेकर संस्कृतकी तत्समाश्रित समास-बहुला शैलीतक सबका प्रयोग किया। भाषा पर इनका असामान्य अधिकार था। उर्दू, फारसी, हिन्दी, संस्कृत, ब्रज सभीका इन्हे विस्तृत ज्ञान था। ये वास्तवमे कवि थे, जिन्होंने आजीवन नित्य नियमसे कविता की थी। सन् १९१४ में इनका प्रियप्रवास नामक महाकाव्य निकला जिसके सम्बन्धमे बहुत दिनोंतक यही चर्चा चली कि वह महाकाव्य है या खड काव्य। उसमे श्रीकृष्णके गोकुल-जीवनका पूरा चित्रण है इसलिये

बहू महाकाव्य ही है। उसमें श्रीकृष्णको ब्रजके रत्नक नेनाके रूपमें चित्रित किया गया है। उसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि पूरा काव्य संस्कृतके वर्णवृत्तोंमें रचा गया है। प्रियप्रवासके अतिरिक्त हरिऔधजीने वैदेही वनवास भी लिखा जो प्रियप्रवाससे अधिक प्रौढ़ होनेपर भी उतनी प्रसिद्धि न प्राप्त कर सका। रसकलस तो निश्चय ही इनकी एक विशिष्ट विभूति है। प्रियप्रवाससे एक उदाहरण लीजिए—

रूपोद्यान प्रफुल्लप्राय-कलिका, राकेन्दु-विम्बानना ।

तन्वगी कलहासिनी सुरसिका क्रीडा-कला पुत्तबी ॥

शोभा-चारिषिकी अमूल्य मणि सी लावण्य लीलामयी ।

श्रीराधा मृदुभाषिणी मृगहारी माधुर्य सम्पूर्ति थी ॥

चोखे चौपदेसे एक उदाहरण लीजिए—

क्यों पले पीसकर किसीको तू ।

है बहुत पौलिसी बुरी तेरी ॥

हम रहे चाहते पटाना ही ।

पेट तुझसे पटी नहीं मेरी ॥

यद्यपि पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदीने भी पद्य रचना की और ये सानुप्रास कोमल पदावलीका प्रयोग करते रहे किन्तु इनकी और इनके सभी अनुयायियोंकी कविता ऐसा नीरस पद्यमात्र बनी रही जैसे गद्यमें कही जानेवाली कोई बात छन्दमें बाँधकर रख दी गई हो। उनमें न व्यंजना थी न भावोका चित्रमय विन्यास और न अभिव्यक्तिकी वक्रता।

मैथिलीशरण गुप्त

द्विवेदीजीके शुद्ध अनुयायी और शिष्य मैथिलीशरणजीने नागरी कविताका ढेर लगा दिया और उनके किसी काव्यमें इसीलिये काव्यका सौंदर्य, आकर्षण और लालित्य न आ सका। इसी कारण बहुतसे साहित्यकार इन्हे तुकाराम [तुकबन्दी करनेवाले कवि] कहते हैं। इन्होंने सबसे पहले रंगमें भग नामका प्रबंध-काव्य लिखा

जिसमें चित्तौड़ और बूढ़ीके राजघरानोंकी कथा थी। और राजपूतोंकी आनका चित्रण था। इसके पश्चात् ऐतिहासिक पद्यप्रबन्धके रूपमें भारत-भारती निकली जिसमें भारतीयोंके या हिन्दुओंके अतीत और वर्तमान दशाका चित्रण करके भविष्यके लिये प्रेरणा दी गई है। इन्होंने रंगमें भग, जयद्रथवध, विकट भद्र, पलासीका युद्ध, मुकुन्द, किसान, पंचवटी, सिद्धराज, साकेत, द्वापर और यशोधरा नामके अनेक छोटे-बड़े काव्य लिखे जिनमेंसे जयद्रथवध और पंचवटी अधिक प्रसिद्ध हुए हैं। जहाँ मुकुन्दको कोई प्रसिद्ध कथा मिल जाती है वहाँ तो के कुछ सम्पन्नता मिल जाती है। किन्तु जहाँ इन्होंने अपनी कल्पनासे काम लेना प्रारम्भ किया है वहाँ इनकी कल्पना इतने धोखा दे जाती है। यह बात यशोधरा और साकेत दोनोंमें है।

साकेतमें उर्मिलाकी नायिका बनाकर रामायणकी कथा कही गई है किन्तु विदेहराज जनककी पुत्री, दशरथकी पुत्रवधू और यती लक्ष्मणकी पत्नी जिस उच्छृङ्खल और वृद्ध रूपसे व्यवहार करती है वह उर्मिलाकी मर्यादाके सर्वथा विपरीत है। इसके अतिरिक्त जो सुझाव कराए हैं या जो गीत भरे गए हैं वे भी बड़े अव्यवस्थित और असंगत हैं जो कालकी धाराको अनावश्यक रूपसे नष्ट कर देते हैं। प्रारम्भमें उर्मिला और लक्ष्मणका परस्पर अत्यन्त वृद्ध परिहास, उर्मिलाका विभिन्न प्रकारसे विलाप हनुमानकी सूचनापर अयोध्याकी सेना सजनेपर भी उर्मिलाका भडा लेकर निकलना और वशिष्ठजीका बाली बनाकर राम-रावणके युद्धका चलचित्र दिखाने लगना कविकौशलकी कमी ही नहीं सूचित करते वरन् अत्यन्त हास्यप्रद भी लगते हैं। इसमें इन्होंने किसानोंके सम्बन्ध में सदाचिभूति, प्रसन्नता, अतिवृद्ध, सत्तापद और विक्रमप्रभुत्व आदि इसी युगके अग्रजोंकी स्थापित स्थितिपर सकेत करके प्रेरणाका बहुत नष्ट कर दिया है। इस प्रकारका सीधे-सीधे प्रचार-संस्कार बनी जाती है। इसलिये इनकी कविता में अत्यन्त बीजकी प्रतीति है। एक असाधारण लीजिन्ग १९३५ ई० १०३६ । ३

प्रभु नहीं फिरे, क्या तुम्हीं फिरे।
हम गिरे, अहो तो गिरे, गिरे।

यह भी कुछ कविता है।

यशोधराकी रचना नाटकीय ढंगपर हुई है जिसमें गद्य-पद्य दोनोंका सम्मिश्रण है। यह न नाटक ही हो पाया है न चम्पू ही।

द्वापरमें नाटकीय आत्म-विश्लेषणकी शैलीका प्रयोग किया गया है जिसमें यशोदा, राधा, नारद, कस और कुब्जा आदि अपनी-अपनी मनोवृत्तियोंका चित्रण करते हैं। किन्तु इनमेंसे भी किसीमें भी कोई ऐसा काव्यात्मक आकर्षण नहीं है कि उसे पढ़कर चित फटक उठे।

गुप्तजीने तिलोत्तमा, अवध और चन्द्रहास नामके कुछ रूपक भी प्रद्यसे लिखे हैं पर उनमें भी कोई विशेष रस नहीं है।

गुप्तजी शुद्ध अवसरवादी कवि है। वे समय-समयपर अवसरके अनुसार रचनाएँ करते आए हैं और देशमें जब जिस भावनाकी प्रधानता देखते रहे, उसी भावकी रचना करते रहे। इसी दृष्टिसे वे राष्ट्रकवि कहे जाते हैं। किन्तु काव्यकी दृष्टिसे, उन्होंने काव्य-रसिकोंको बड़ा निराश किया है।

अन्यकवि

गुप्तजीके अतिरिक्त गंगाजीपुरके रामचरित उपाध्याय, मालिरा-पाटनके गिरिधर शर्मा नवरत्न, लोचनप्रसाद पांडेय आदि सरस्वतीमें अच्छी रचनाएँ भेजते रहे। किन्तु उस युगकी अधिकांश रचनाओंमें तुकबन्दी ही रहती थी, वास्तविक काव्य सौष्ठवका बड़ा अभाव था। द्विषेदीजीके प्रभावके बाहर राय देवीप्रसाद पूर्ण, नाथूराम शंकर शर्मा, गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही', लाला भगवानदीन रूपनारायण पांडेय और रामनरेश त्रिपाठीने सुन्दर रचनाएँ कीं। इनमेंसे कुछ तो ब्रजभाषाके कवि थे। नाथूराम शंकर शर्मा और रामनरेश त्रिपाठीने निश्चय ही प्रभावपूर्ण रचनाएँ कीं।

वर्तमान कालके कवि

बीसवीं शताब्दीके दूसरे दशकके पश्चात् सन् १९२० के लगभगसे द्विवेदी-युगकी तुकबन्दीपूर्ण कविताओंकी प्रतिक्रियाके स्वरूप हिन्दीमें बँगलासे प्रभावित और योरपके मिथ्यारहस्यवाद (सूडो-मिस्टिसिज्म)के प्रभावसे नागरीमें एक नई शैलीकी रचना चली जिसमें कवि लोग रहस्यवादी या सूफी साधकोंके समान प्रकृतिके प्रत्येक पदार्थमें उसी पारमार्थिक सत्ताका अनुभव करनेकी, उससे प्रेरणा पानेकी अथवा उससे एकात्म प्राप्त करनेकी भावनासे प्रेरित रहते थे। यह भावना कहीं प्रत्यक्ष रूपसे, कहीं अप्रत्यक्ष रूपसे नागरीमें छायावादके नामसे चलती रही। यह केवल अन्धानुकरण वृत्ति ही थी, इसका हृदयसे या मनसे किसी प्रकारका कोई सम्बन्ध नहीं था। टूटी हुई हस्तत्रीके तारकी भ्रकार, अभिसार, अनन्त, नीरव, हाहाकार आदि विचित्र अर्थहीन भावोद्ग्रेक थे। पाठक या श्रोताको भ्रान्त-पूर्ण ढंगसे आतंकित करनेवाली रचनाएँ होने लगीं। प्रायः इसमें कलावाद और विचित्र अभिव्यंजना-प्रणालीका ही प्रयोग होने लगा। इस धारामें प्रसाद, पन्तर्निरास्ता और महादेवीका नाम लिया जाता है।

जयशंकरप्रसाद

जयशंकरप्रसादजी पहले तो ब्रजभाषामें कविताएँ रचते थे फिर इन्होंने नागरीमें रचनाएँ प्रारम्भ कर दीं। इसके अतिरिक्त इन्होंने कुछ द्विवेदी-कालकी और कुछ श्रीधर पाठककी शैलीपर अनुकान्त रचनाएँ भी की हैं। विचित्रात्मक व्यञ्जनाकी नई स्वैरवादी धाराके अनुसार रची हुई उनकी कुछ कविताएँ भरनामें सगृहीत हैं। इस संग्रहके अगले संस्करणमें जो रचनाएँ आईं उनमें अभिव्यंजनाकी विचित्रता, रहस्यवाद और विचित्र व्यञ्जना सभीका परिचय प्राप्त हो जाता है। 'खालो द्वार' शीर्षक रचना इस रहस्य-भावनाका सबसे सुन्दर उदाहरण है।

प्रसादजीका आँसू आजकल बहुत लोगोंके लिये पहेली बन गया है। हिन्दीके बहुतसे अध्यापक उसमें बात-बातपर ब्रह्म उतारनेके फेरमें पड़े

हुए हैं। किन्तु वास्तवमें प्रसादजी भावुक, सहृदय, प्रेमी व्यक्ति थे जिन्होंने अपने स्नेहास्पद व्यक्तियोंकी मधुर स्मृतिमें ही आँसूकी सृष्टिकी। आचार्य शुक्लजीने ठीक ही कहा है—‘आँसू वास्तवमें हैं तो शृंगारी विप्रलम्भके छन्द, जिनमें अतीतके सयोग-सुखकी खिन्न स्मृतियों रह-रहकर झलक मारती है पर जहाँ प्रेमीकी मादकताकी बेमुघीमें प्रियतम नीचेसे ऊपर आते और संज्ञाकी दशामे चले जाते हैं, जहाँ हृदयकी तरंगे उस अनन्त कोनेको नहलाती चलती हैं वहाँ आँसू उस अज्ञात प्रियतमके लिये बहते जान पड़ते हैं। स्वयं ‘प्रसाद’ जीने आँसूके प्रारम्भमें लिख दिया है—

‘जो घनीभूत पीड़ा थी मस्तकमें स्मृति सी छाई,
दुर्दिनमें वह आँसू बनकर आज बरसने आई।

इतना स्पष्ट विवरण देनेपर भी यदि लोग उसमें वेदान्त और सांख्य द्वन्द्वके प्रयत्न करते हैं तो यह उनकी अज्ञाताका ही परिचायक है।

कविके रूपमें प्रसादजीकी अधिक प्रसिद्धि कामायनीके कारण हुई जिसमें उन्होंने यह दिखलानेका प्रयत्न किया है कि मनुष्य जबतक इडा या बुद्धिके फेरमें पड़ा रहेगा तबतक उसे सासारिक द्वन्द्वोंसे मुक्ति नहीं मिलेगी किन्तु जब वह श्रद्धा समन्वित होकर ससार छोड़कर एकान्तवास करनेके लिये निकल पड़ेगा तब उसे चारों ओर आनन्द ही आनन्द मिलेगा। उनका यह आनन्दवाद बाह्य आनन्दवाद है अर्थात् संसारके द्वन्द्वोंसे अलग होकर प्रकृतिकी मधुमय गोदमें स्वच्छन्द विचरण करनेकी भावनावाला आनन्दवाद। इधर कुछ लोगोंने कामायनीमें शैव प्रत्यभिज्ञा-दर्शनका आरोप करना प्रारम्भ कर दिया है। उनका कहना है कि प्रसादजीने कामायनीमें शैव आनन्दवादकी प्रतिष्ठा की है। किन्तु प्रसादजीने जिन सूत्रोंसे कामायनीकी कथा और उसका रूपक लिया है उसमें कहीं उन्होंने

कदसीरके शैवाग्रमको बात नहीं लिखी, दूसरी मुख्य बात यह है कि प्रत्यभिज्ञादर्शनके अनुसार ज्ञानन्दकी वह स्थिति होती है जब प्रभुपति भगवान् शिवकी कृपासे यह पशु अर्थात् जीव माया रूपी पाशसे मुक्त होकर शिवोद्भूतका अनुभव करने लगता है अर्थात् जब वह स्वयं अपनेको शिव पहचान लेता है। किन्तु कामायनीमें कहीं इस प्रकारकी बात नहीं है। कामायनीका पूर्वाद्ध जितना सरस है उतना उत्तरार्द्ध उन्नत ही जदिल हो गया है। प्रसन्नदलीने दार्शनिक और वैज्ञानिक बननेके फेरमें अपने कविको भुला दिया, किन्तु उसका एक अच्छा परिणाम यह हुआ कि अल्पज्ञपाठक उसके आतकसे इतने त्रस्त रहते हैं कि वे इसमें तप-तप दार्शनिक सिद्धान्त बैठे दूँदा करते हैं। इस काव्यमें काम, चिन्ता, लज्जा आदि विशेष मानसिक भावोंका बड़ा अच्छा निरूपण और चित्रण किया गया है। न तो कथाकी दृष्टिसे इस काव्यका कोई महत्त्व है न इसका नायक मनु ही महाकाव्यके नायक, गुणोंसे युक्त आदर्श व्यक्ति है। अतः महाकाव्यकी श्रेणीमें तो कामायनी नहीं आती किन्तु यह अपने प्रकारकी अलग रचना है जिसकी अपनी अलग श्रेणी और जिसका अपना अलग लक्ष्य है। यद्यपि कामायनीमें काव्यका लक्ष्य स्पष्ट नहीं होता है और कथा-प्रसंग भी कहीं-कहीं असम्बद्ध है फिर भी उसके कुछ सर्ग अत्यन्त मार्मिक और सुन्दर हैं, विशेषतः लज्जा सर्ग।

सुमित्रानन्दन पन्त

सुमित्रानन्दन पन्तकी प्रारम्भिक कविता प्रकृतिकी मोदमे हुई इसलिये उल्लेखमें शब्दचित्राका माधुर्य अधिक मिलता है किन्तु आगे चलकर दार्शनिक प्रभावके कारण उनकी रचनाएँ दार्शनिक हो गईं जिसमें वे दृष्टिकी नहरतापर विचार करने लगे। किन्तु इस प्रकारकी काव्य-वस्तु-हीन सब रचनाएँ काव्यकी श्रेणीसे हटाकर दर्शनकी श्रेणीमें रख देनी चाहिये। इनकी तीसरी धारा मुग़लके साथ

चलने लगी और ये अपने चारो ओर बिखरे हुए मानव-समाजके साथ सहानुभूति दिखाने लगे। पन्तजीके चार कविता-संग्रह प्रसिद्ध हैं—**वीणा, पल्लव, गुंजन और ग्राम्या**, जिसमे उनकी तीनो भाव-पद्धतियोका क्रमिक परिचय भली-भाँति मिल जाता है।

सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला

बंगलाके छायावादको नए अतुकात स्वच्छन्द छन्दोमे नागरीमे प्रवर्तित करनेका श्रेय यदि किसी एक व्यक्तिको है तो वह है **सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला**को। संगीत और काव्य-तत्त्व दोनोपर जितना अधिकार इन्हे है उतना इस युगके अन्य किसी कविको नहीं है। इनकी भाषामे, इनके शब्दोमे, इनकी पदावलीमे विचित्र प्रकारका काव्यात्मक ओज भरा हुआ है, जिनमे यह शक्ति है कि वे अपने साथ पाठकको वहाँ ले जा सकते हैं। इनकी मुक्तक रचनाओके अतिरिक्त **तुलसीदास और रामकी शक्तिपूजा** दो काव्य अत्यन्त महत्त्वके हैं जिनमें मधुर कल्पना, भावपूर्ण व्यञ्जना, सुन्दर चित्र, भावोको आन्दोलित कर देनेवाली परिस्थितियाँ सबका मधुर समन्वय है। इन्होने **गरम पकौड़ी और वह तोड़ती पत्थर** जैसी भी कुछ खेलवाड़ी रचनाएँ की हैं किन्तु वे इनकी कवि-प्रतिभाकी नहीं, शुद्ध मस्तीकी परिचायिका हैं। कविके रूपमें जो इन्होने रचनाएँ की हैं वे सचमुच बड़ी मनोहर और प्रौढ हैं।

महादेवी वर्मा

आचार्य शुक्लजीने छायावादी कहे जानेवाले कवियोमें **महादेवी**को ही रहस्यवादी माना है और कहा है कि 'उस अज्ञात प्रियतमके स्त्रिये वेदना ही इनके हृदयका भावकेन्द्र है जिससे अनेक प्रकारकी भावनाएँ फूट फूटकर झलक मारती रहती हैं -- वेदनासे इन्होने अपना स्वाभाविक प्रेम व्यक्त किया है, उसीके साथ ये रहना चाहती हैं और उसके आगे मिलन-सुखको भी ये कुछ नहीं गिनती।' किन्तु महादेवीजीने स्वयं **आधुनिक हिन्दी कवि : महादेवीकी भूमिका**मे लिखा है कि मेरे जीवनमें वेदनाका स्थान नहीं है, मैं सदा सुखी रही। इससे प्रतीत होता है कि

इनकी कविताका इनके हृदयसे कोई सम्बन्ध नहीं है। मनोविश्लेषण-शास्त्रके अनुसार कहा जा सकता है कि वैवाहिक जीवन असफल और शून्य रहनेके कारण इनकी ये वेदनात्मक रचनाएँ इनके अचेतन मनसे उद्भूत अतृप्तिके परिणाम हैं। योरपमे प्रारंभिक स्वैरवादियोंको रोदनवादी या श्मशानवादी कहा गया है क्योंकि वे लोग जीवनसे ऊबनेकी और वेदनाकी ही बातें किया करते थे। १८ वीं शताब्दीमे टॉमस पार्नेल, एडवर्ड यंग, रौबर्ट ब्लेयर, टॉमस ग्रे आदिने जो रचनाएँ कीं उनमे केवल दुःख और मृत्युकी ही बात थी। अतः उन सब लोगोंको रोदनवादी कवियोंकी संज्ञा दे दी गई। इसी प्रकार हिन्दीमे भी प्रसादजीकी अधिकांश रचनाएँ और महादेवीकी कुल रचनाएँ रोदनवादी ही हैं। ये कविताएँ इतनी अधिक लाक्षणिक हो गई हैं कि जितने पंडित हैं उतने ही अर्थ निकालते हैं यद्यंतक कि हमारे कुछ मित्र तो उसमे भी वेदान्त और साख्य दर्शनका स्वप्न देखा करते हैं। महादेवी वर्माका एक ही सग्रह है यामा, जिसमे इन्होंने चित्र-सहित अपने गीत छापे हैं। किन्तु इन गीतोंका मनुष्यके हृदय और जीवनसे कोई सम्बन्ध नहीं और स्वयं कवयित्रीके शब्दोंमे, उनके जीवनसे भी उनका सम्बन्ध नहीं है। फिर ये रचनाएँ क्यों की गईं? क्या केवल कलाके लिये?

स्वतन्त्रता आन्दोलनके कवि

भारतीय स्वतंत्रता आन्दोलनके समयके कवियोंमें माखनलाल खतुबंदी, सियारामशरण गुप्त, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' और सुमद्राकुमारी चौहान मुख्य हैं पर इनमें भी कविता कम है; या तो शब्देदावर है या सीधी तुकबन्दी या स्वदेशोद्देश।

वर्तमान कवियोंमे बच्चनने अंगरेजीकी नीतिका (सौनेट) बैली पर हिन्दीमें कविताकी एक नई धारा प्रवाहित की जिसका प्रभाव हिन्दीके कवियोंपर बड़ा पड़ा कि कुछ दिनों तक कवि-सम्मेलनोंमे लोग बच्चनकी बैलीपर ही गीतें अलापते रहे। बच्चनने फ़ारसीके हाता, प्याला, मधुबोलाको

विभिन्न रूपको और भावनाओंके साथ हिन्दीमें उपस्थित किया। सरकारी नौकरी करनेसे जैसे पतञ्जीकी काव्य-धारा सूख गई वैसे ही वचनकी भी काव्यधारा सूख चली है। उनकी रचनाओंने एकान्त संगीत, मधुशाला, मधुबाला, और निशा निमग्नण प्रसिद्ध हैं।

महाकाव्यका युग

यह एक आश्चर्यजनक घटना है कि इस युगमें अर्थात् पिछले दस वर्षोंमें हिन्दीमें अनेक महाकाव्योंके दर्शन हुए जिनमें श्यामनारायण पांडेयकी हल्दीघाटी और जौहर, डाक्टर आनन्दका अंगराज, गुरुभक्त सिंहकी नूरजहाँ और विक्रमादित्य, उदयशकर भट्टकी तक्षशिला और मानसी, तारकेश्वर उपाध्यायका पथपर, भारती-नन्दनकी पार्वती, सोहनलाल द्विवेदीका कुणाल, दिनकरका कुरुक्षेत्र, लालधर त्रिपाठीका छत्रसाल और श्यामनारायणकी भाँसीकी रानी उल्लेखनीय हैं। इन सबमें भारतीनन्दनकी पार्वती सर्वश्रेष्ठ है और उसके पश्चात् यदि किसी दूसरे महाकाव्यका नाम लिया जा सकता जा सकता है तो वह डाक्टर आनन्दका अंगराज है किन्तु उसमें चरित्र-चित्रण अत्यन्त अमर्यादित हो गया है। कुरुक्षेत्रमें वर्तमान युगकी युद्ध-समस्यापर नई विश्वव्यापी मानव-भावनासे विचार किया गया है। यद्यपि इसका कथानक महाभारत-पर आश्रित है किन्तु फिर भी यह स्वतंत्र रचना है। इसमें इन्होंने सब प्रकारके अन्यायोंके विरुद्ध शस्त्र उठाने और अन्यायका नाश करके स्मृत्वकी भावनाके अनुसार नवीन समाजका निर्माण करनेका संदेश दिया है किन्तु इसमें रचना-शैली बहुत प्रौढ़ नहीं है और द्विवेदी-युगकी इतिवृत्तात्मक शैलीका ही अनुगमन किया गया है। प्रचारात्मक होनेके कारण इसका काव्यत्व मन्द पड़ गया है।

इधर जबसे सरकारने पुरस्कार देना प्रारम्भ किया है तबसे नित्य नये महाकाव्य गढ़नेकी धुन भी बढ़ती जा रही है और जान पड़ता है आठ-दस बरसमें हिन्दीमें इतने महाकाव्य प्रस्तुत हो जायेंगे जितने पिछले दो सौ बरसोंमें भी नहीं लिखे गए।

इस इतिहासके अशमे अनेक लेखकोंके नाम और उनकी रचनाओंके नाम जान-बूझकर छोड़ दिए गए हैं और केवल उन्हीं कवियों और रचनाओंका नाम देकर उनपर अत्यन्त सूक्ष्म विचार किया गया है जिनका प्रायः अध्ययन-अध्यापन होता है। नागरी कविताका भविष्य अत्यन्त उज्ज्वल है किन्तु कवियोंकी रचनाओंमें शक्ति और सौष्ठवका अभाव है। कारण यही है कि न तो वे अपनी रचनाओंका सुधार कराते हैं, न अध्ययन करते हैं।

इस खंडके साथ हिन्दी-साहित्य सर्वस्व पूर्ण होता है।